



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

미술경영학 석사학위논문

온 카와라의 작품에 나타난
아카이브적 특성에 관한 연구

2017년 8월

서울대학교 대학원
협동과정 미술경영전공
공 효 립

온 카와라의 작품에 나타난 아카이브적 특성에 관한 연구

지도교수 정 형 민

이 논문을 미술경영학
석사학위논문으로 제출함
2017년 6월

서울대학교 대학원
협동과정 미술경영전공
공 호 립

공효림의 석사학위논문을 인준함
2017년 6월

위 원 장	<u>정 영 목</u>	(인)
부 위 원 장	<u>정 신 영</u>	(인)
위 원	<u>정 형 민</u>	(인)

국 문 초 록

본 논문은 온 카와라의 1966년 이후의 작품을 중심으로 하여 그의 작품에서 드러나는 아카이브적인 측면에 주목해 논의를 전개한 연구이다. 카와라는 사망하기 전까지 40년이 넘는 기간에 꾸준한 기록과 수집을 통해 다양한 연작들을 제작하였다. 카와라에 대한 다수의 선행연구는 이러한 그의 작품들을 개념미술로 바라보며, 그 중에서도 특히 언어를 사용했다는 점에 집중하고 있다.

한편 이러한 연작들의 방대한 양은 그 자체로 카와라의 작품세계를 상징하는 주요한 특성 중 하나라 할 수 있다. 따라서 이 논문에서는 카와라의 작품에 드러나는 개념미술과의 연관성을 살펴볼 뿐만 아니라, 이와 유사한 형식을 가진 작가들과 비교하였을 때 그의 작품들에서 아카이브적인 요소가 가장 특징적임을 지적하고자 한다.

1960년대 후반 뉴욕 미술계에서 개념미술은 거대한 흐름 중 하나였고 당시 뉴욕에서 새로운 작업을 시작했던 카와라 역시 이에 상당한 영향을 받았다. 예를 들어 카와라는 언어를 사용했고, 의식적이고 반복적인 작업 과정을 취했으며, 우편 시스템을 적극적으로 이용하기도 했다. 이와 같은 특징들은 같은 시기 다른 작가들에게서도 볼 수 있었지만 여기에 더하여 카와라는 강박적인 기록과 수집을 통하여 자신의 작품을 더욱 독자적으로 만들었다.

본문에서는 이러한 특성들이 카와라의 각 작품에 어떻게 드러나는지 파악하고, 아카이브를 미술에 국한되지 않은 다양한 관점에서 바라본 연구자들의 논의를 통해 카와라의 작품에 드러나는 아카이브적인 요소에는 어떠한 특징이 있는지 살펴보았다. 또한 카와라가 뉴욕에서 활동을 하기 전인 1950년대에 일본에서 겪었던 시대적인 배경과 함께 그가 보여주었던 활동이 이후 그의 활동과 그의 작품에 어떤 영향을 미쳤는지에 대해

서도 함께 분석하였다.

이 논문은 온 카와라의 작품을 아카이브라는 새로운 관점을 통해 바라보고자 한다는 점에 의의를 두고자 한다.

주요어 : 온 카와라, 개념미술, 아카이브, 아카이브미술, 과정미술, 우편미술, 수집

학 번 : 2015-21373

목 차

국문초록	i
I. 서 론	1
1. 연구의 배경 및 목적	1
2. 논문의 구성	2
3. 선행 연구	4
II. 온 카와라와 개념미술	8
1. 뉴욕 이주 이전의 작품 활동	8
2. 뉴욕 이주 후의 언어를 기반으로 한 작품 활동	14
III. 아카이브를 활용한 온 카와라의 미술	24
1. 미술과 아카이브	24
1) 아카이브에 대한 일반론적 논의	24
2) 미술에서의 아카이브	27
2. 작품별 분석	33
1) 《오늘》	34

2) 《일지》 · 〈100년 달력〉 · 《나는 읽었다》	44
3) 《나는 일어났다》 · 《나는 아직 살아있다》	50
 IV. 결 론	 60
 참고문헌	 62
도판목록	70
도 판	73
Abstract	78

I. 서론

1. 연구의 배경 및 목적

온 카와라(On Kawara, 河原温, 1932-2014, 이하 ‘카와라’로 표기)는 일본에서 태어나 미국을 중심으로 전 세계를 돌아다니며 활동하였던 작가이다. 그는 1959년 일본을 떠나기 전까지 패전의 경험으로 인해 사람들이 겪었던 심리적인 외상을 드러낸 구상적인 작업을 하였고, 이후 멕시코와 프랑스, 미국 등을 여행하다가 1965년 미국에 정착한 뒤 점차적으로 언어를 사용한 작품들을 선보였다. 이후 카와라는 40년이 넘는 시간 동안 《오늘 TODAY》(1966-2013) 연작을 이어나감과 동시에 그 외에도 언어를 사용한 다수의 작품들을 통해 그만의 독특한 작품 형식을 구축했다.

1960년대 중반부터 카와라가 제작한 《오늘》을 비롯한 다수의 연작들은 개념미술의 범주 안에서 평가받아 왔다. 이는 카와라가 개념미술에서 주로 다루어지던 언어라는 형식을 취했을 뿐만 아니라, 당시 다수의 개념미술 작가들과 교류하며 영향을 주고받은 점 등이 그 근거가 되었다. 이 연구에서는 언어에 대한 관심이라는 카와라의 작품을 바라보는 기존의 관점에 더해서 과정미술, 우편미술 등 당시의 여러 경향들과 관련지어 보다 다양한 측면에서 그의 작품을 분석해보고자 한다. 무엇보다도 그의 작품들에서 공통적으로 나타나는 형식인 아카이브에 주목할 것이다.

이를 위하여 아카이브에 대한 여러 분야의 논의를 함께 정리함과 동시에 이 논문에서 미술에서의 아카이브를 어떻게 보고 있으며, 이것이 카

와라의 작품에 어떻게 드러나는지 밝히고자 한다. 본문에서 자세히 언급하겠지만 이 논문에서 연구자는 미술에서의 아카이브가 기존의 수집을 통해 모은 서류, 기록의 축적물이라는 아카이브 본연의 의미에 더하여 이를 제작하는데 있어 개인적인 경험이나 심리적인 상태 등 특정한 원인이 있다고 파악한다. 따라서 이렇게 제작된 아카이브가 다루고자 하는 주제가 역사로 통칭되는 거대 서사보다는 주관적이고 사소한 개인의 경험을 주로 다루는 것이라는 할 포스터(Hal Foster)의 논의를 수긍하고자 한다.

즉 카와라의 작업에 대해 그가 경험한 시대적인 배경, 그의 작품들의 형식들을 함께 살펴봄으로써 여기에서 드러나는 아카이브적인 특성을 밝히고자 하는 것이다. 연구자는 이 과정을 통해 카와라의 작품을 기존의 관점에서 더 나아가 새로운 관점에서 볼 수 있는 계기를 만들고자 한다.

2. 논문의 구성

본 논문은 I 장의 서론에 이어 두 장의 본문으로 구성되어 있다. 먼저 II 장에서 개념미술과 카와라가 어떠한 연관성을 가지고 있는지에 대해 살펴보려 한다. 연구자는 카와라가 뉴욕에 이주하기 이전 시기의 작품들이, 논문에서 중점적으로 다루고자 하는 1960년대 중반부터의 카와라의 작품들과도 관련이 있다고 본다. 그렇기에 이 연관성을 밝히기 위하여 1절은 카와라가 1950년대 일본에서, 그리고 일본을 떠난 뒤 멕시코나 프랑스 등의 국가에서 점차적으로 변화된 형식의 작품을 제작했다는 내용을 간략히 다룰 것이다. 이어지는 2절에서는 이 논문에서 중점적으로 다루고자 하는 시기인 카와라의 1960년대 중반 이후 활동과 개념미술과의 연관성을 살피고자 한다. 이를 위하여 카와라가 당시 뉴욕에서 참여했던

전시 등 그의 활동을 소개하고, 카와라의 작품에 드러난 여타의 개념미술 작가들과의 연관성을 살펴볼 것이다. 그리고 이와 함께 카와라의 작품을 개념미술의 관점에서 보았던 이론가들의 논의를 언급하고자 한다.

그리고 III장에서는 카와라의 작품에 드러나는 아카이브적인 특성을 분석하기 위해 두 절로 나누어 논의를 진행하고자 한다. 먼저 1절에서는 아카이브에 대해 논하였던 다양한 분야에서의 관점을 살펴볼 것이다. 그 중에서도 미술에서 아카이브를 어떻게 바라보고, 또 사용되는지를 보기 위해 실제 전시나 작가들의 작품에서 아카이브가 어떻게 드러나는지를 언급할 것이다.

이어지는 2절에서는 카와라의 각 작품에 드러나는 아카이브적인 특성을 보고자 한다. 먼저 1항에서는 《오늘》을 집중적으로 분석하여 여기서 보이는 반복적인 수집과 축적이 카와라의 과거의 경험, 작품과도 연관성이 있다는 내용을 지적하고자 한다. 그리고 2항에서는 《오늘》과 관련된 작품들인 《일지 JOURNAL》(1966-2013), 〈100년 달력 ONE HUNDRED YEARS CALENDARS〉(1984-2012), 《나는 읽었다 I READ》(1966-1995)에 대해 이들이 과정미술적인 성격을 보이며, 카와라가 그가 살아온 날짜를 그린 캔버스를 수집함과 동시에 다른 작품들을 통해서 《오늘》에 대한 정보를 수집하고자 했다는 점을 살피고자 한다. 마지막으로 3항에서는 카와라의 작품 중에서도 엽서와 전보를 이용했던 《나는 일어났다 I GOT UP》(1968-1979)와 《나는 아직 살아있다 I AM STILL ALIVE》(1970-2000)를 우편미술이라는 관점을 통해 분석할 것이다. 특히 《나는 아직 살아있다》에서 볼 수 있는 죽음의 의미를 아카이브와 관련지어 보고자 한다.

이와 같은 논의를 통해 카와라가 사용한 작품 형식에 공통적으로 아카이브라는 특성이 드러나고 있으며, 그가 오랜 시간에 걸쳐 구축한 아카

이브의 의미를 살펴보고자 한다. 또한 이 과정에서 다른 작가들의 작품을 언급하여 공통점과 차이점을 통해 카와라만이 가지고 있는 독자적인 특성에 대해 논할 것이다.

3. 선행 연구

본격적인 논의에 앞서서 카와라의 작품에 대한 국내외의 선행연구를 소개하고자 한다. 선행 연구는 크게 언어작업을 중심으로 하여 카와라의 작품과 개념미술의 연관성을 보고자 한 연구, 그의 작품에서 드러나는 문학적 구조와 시간성을 살펴본 연구, 패전의 경험이 그의 작품에 어떻게 드러나는지를 살펴본 연구 등으로 나눌 수 있으며 연구가 진행된 순서대로 살펴보고자 한다.

먼저 앤 로리머(Anne Rorimer)는 《오늘》을 논하면서 카와라의 작품이 프랭크 스텔라(Frank Stella)나 로버트 라이먼(Robert Ryman), 피에로 만조니(Piero Manzoni) 등의 작품처럼 자기충족적이며 자기반영적인 것으로 보고 있다. 또한 카와라의 회화가 외부 현실에 대한 정보 없이 자기지시적인 사물로서 회화의 독자적인 위상을 강조한 작품으로 본다. 이와 함께 카와라의 작업 전반을 설명하고 과거 그와 비슷한 성향을 보였거나 시각적으로 유사한 점이 있는 작가들을 언급하고 있다. 특히 카와라의 작업을 상세히 분석하였으며 색감을 언급할 때는 이브 클레인(Yves Klein), 신문을 오리는 기법은 조르주 브라크(Georges Braque)와 파블로 피카소(Pablo Picasso)를 예로 설명하고 있다.¹⁾

캐트린 충(Kathryn Chiong)은 롤랑 바르트(Roland barthes)의 ‘저자의

1) Anne Rorimer, "The date paintings of on Kawara", *Art Institute of Chicago Museum studies*, 17:2(1991), pp. 120-137.

죽음'의 개념을 들어 카와라가 직접적으로 나타나지 않는 작품 과정에 대해 언급하며 카와라의 작품에서 볼 수 있는 부재하는 저자의 모습에 주목했다. 이와 동시에 자크 데리다와 장 폴 사르트르(Jean-Paul Sartre), 모리스 블랑쇼(Maurice Blanchot)의 논의를 통해 문학으로서의 자서전적인 성격을 분석했다.²⁾

양은희는 2004년 박사논문³⁾과 2005년 국내 학술지에 발표한 논문⁴⁾을 통해 카와라의 유목민적인 삶의 방식에 주목하며 그의 작품에 드러나는 자서전적인 기제를 중심으로 논의를 진행하였다. 특히 박사논문에서는 시기별, 작품별로 상세하게 분류하여 카와라의 전체 생애에 걸친 작품을 살펴보았다. 또한 2004년 국내 학술지 논문⁵⁾에서는 조셉 코수스(Joseph Kosuth)와의 연관성에 주목하여 카와라의 작품에 드러나는 개념미술적인 특징과 차이점에 대해 다루었다.

우정아는 2006년 박사논문⁶⁾에서 오노 요코(小野洋子)와 카와라의 작품이 패전의 경험에 영향을 받았음을 언급하며 카와라의 작품이 불안과 일상의 무의미함을 내포하고 있다고 보았다. 또한 2007년 국내 학술지 논문⁷⁾, 2010년 『아트 저널 *Art Journal*』의 논문⁸⁾에서는 카와라의 《오늘》이 표면적으로 고요하고 단조롭지만 일본 시기 작품과 내면적으로

2) Kathryn Chiong, "Kawara on Kawara", *October*, Vol.90(Autumn, 1999), pp. 50-75.

3) Eunhee Yang, "On Kawara's Nomadic Mind : Autobiography of "A citizen of the World""(Ph.D. Dissertation. The City University of New York, 2004)

4) 양은희, 「세계시민 온 카와라의 자서전적 예술 만들기」, 『서양미술사학회논문집』, 24호(2005. 12), 서양미술사학회, pp. 51-70.

5) 양은희, 「온 카와라와 조셉 코수스-미국 개념미술의 형성과 와해, 1964-1969」, 『현대미술사연구』, 16호(2004. 12), 현대미술사학회, pp. 153-175.

6) Jung Ah Woo, "The Postwar Art of On Kawara and Yoko Ono: As If Nothing Happened" (Ph.D. Dissertation. University of California, Los Angeles, 2006).

7) 우정아, 「마치 아무 일도 없었던 것처럼 - 온 카와라의 <일일회화 Date Paintings>와 전쟁의 기억」, 『서양미술사학회논문집』, 27호(2007. 8), 서양미술사학회, pp. 52-73.

8) Jung Ah Woo, "On Kawara's Date paintings : Series of Horror and Boredom", *Art Journal*, 69:3(Fall, 2010), pp. 62-72.

공유하고 있는 부분이 있다는 점을 논하였다. 이어서 2010년 『옥스퍼드 아트 저널 *Oxford Art Journal*』의 논문⁹⁾에서는 카와라의 1950년대 작품에 집중하여 전후 일본이라는 시대적 배경이 그의 작품에서 차지하는 역할에 대해 설명하였다.

잔 마리 쿠시나(Jeanne Marie Kusina)는 카와라의 초기 작품부터 1998년에 시작되어 2013년까지 21개국에서 진행된 순수한 의식(Pure Consciousness) 프로젝트에 이르기까지 그가 존재에 대한 질문을 지속적으로 하고 있다고 보았다.¹⁰⁾

가장 최근의 연구로는 2015년에 뉴욕 구겐하임 미술관에서 열렸던 카와라의 전시 《침묵 *Silence*》(2015)의 카탈로그에 실린 제프리 와이스(Jeffrey Weiss)의 글을 볼 수 있다. 카와라의 삶의 기록은 마치 무한한 듯이 보이지만 경계가 존재함을 지적하며 카와라의 작품에 나타나는 문학으로서 자서전의 가능성을 제시하고 있다.¹¹⁾ 또한 니코스 파파스테르기아디스(Nikos Papastergiadis)는 《나는 갔다 I WENT》(1968-1979)에 주목하여 카와라가 평범한 서류라는 형식을 통해 그의 작품에서 일상적인 반복과 함께 사색과 명상의 공간을 느낄 수 있게 한 점을 언급한다.¹²⁾

이런 선행연구들 외에 국내에도 카와라에 대한 다음과 같은 학위 논문들이 있다. 먼저 김은미는 카와라의 작품에 문학적인 특성이 드러나는

9) Jung Ah Woo, "Terror of the Bathroom : On Kawara's Early Figurative Drawings and Postwar Japan", *Oxford Art Journal*, 33:3(2010), pp. 263-276.

10) Jeanne Marie Kusina, *I am Still Alive: The Search for On Kawara*. 2005; 출처 : <http://documents.mx/documents/i-am-still-alive-the-search-for-on-kawara.html>. 2017.05.15.

11) Jeffery Weiss, "Bounded Infinity" (2015), in Jeffrey Weiss, Anne Wheeler eds., *Silence* (New York: Guggenheim Museum, 2015), pp. 25-47.

12) Nikos papastergiadis, "Space/Time : Matter and Motion in On Kawara", *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, 41(Spring, Summer 2016), pp. 126-135.

점에 주목하여 저자성을 살펴봄과 동시에 카와라의 작품에 드러나는 지연된 시간성을 중심으로 논의를 진행하였다.¹³⁾ 특히 이 연구에서도 카와라의 작품에 드러나는 아카이브적인 측면에 대한 연구를 볼 수 있는데 카와라의 작품 중에서도 《나는 일어났다》를 중심으로 이것이 재수집되는 과정을 통해 그의 작품이 독자를 가진 아카이브가 되고, 이것이 아카이브의 미래지향적인 관점을 통해 새로운 의미를 가질 수 있다고 지적하였다. 이혜린은 카와라가 작품에 일상을 기록한 면에 주목하여 개인의 일상기록의 가치를 살펴보는 데 있어 카와라의 작품을 예시로 들었다.¹⁴⁾ 그 외에 박은정은 시간성을 연구한 현대미술의 예로 카와라를 볼프강 라이프(Wolfgang Laib), 로만 오팔카(Roman Opalka), 아그네스 마틴(Agnes Martin)과 함께 소개하였고,¹⁵⁾ 장지선은 일상적 행위에 대한 연구¹⁶⁾에서 카와라를 로만 오팔카, 펠릭스 곤잘레스 토레스(Felix Gonzalez Torres)와 함께 반복과 시간성을 소재로 한 작품의 사례로 들었다.

13) 김은미, 「온 카와라(On Kawara)의 언어를 사용한 자기 기록적 작업에 대한 연구 : ‘저자성’과 ‘지연된’ 시간성을 중심으로」(석사학위논문, 홍익대학교, 2016)

14) 이혜린, 「온 카와라(On Kawara)의 작품을 통해 본 개인 일상기록의 문화자원적 가치」(석사학위논문, 명지대학교, 2016)

15) 박은정, 「현대미술에서 보여지는 반복의 수행적 특성과 시간성에 관한 연구」(석사학위논문, 고려대학교, 2010)

16) 장지선, 「일상적 행위의 아카이빙을 통한 시간의 흐름에 관한 시각 표현 연구 : 맵핑(mapping)기법을 중심으로」(석사학위논문, 이화여자대학교, 2015)

II. 온 카와라와 개념미술

카와라가 본격적으로 뉴욕에서 활동을 시작한 것은 1964년 프랑스에서의 여행이 끝난 시점으로, 이 때 카와라는 과거 일본에서 취하였던 것과 는 사뭇 다른 작업 형식을 보여주었다. 그렇지만 본 연구에서는 카와라의 작품들을 단절된 것이 아닌 연결된 것으로 보고자 한다. 따라서 II장에서는 카와라가 1966년 《오늘》 작업을 시작하기 이전의 시기, 즉 1950년대의 작품들을 통해 그의 작품에서 점차적으로 일어났던 변화를 간략히 보고자 한다. 그리하여 카와라가 그의 작품에 어떻게 언어를 사용하게 되었으며 카와라가 뉴욕에 이주했을 당시 태동하고 있었던 개념미술이 그에게 어떤 영향을 미쳤는지 살펴볼 것이다. 이를 통해 1960년대 당시 개념미술의 흐름 내에서의 카와라의 활동을 다루어보고자 한다.

1. 뉴욕 이주 이전의 작품 활동

카와라는 1960년대 중반 뉴욕에 도착하기까지 출생지인 일본을 떠나 멕시코, 스페인, 프랑스 등 다양한 나라를 여행하였다. 이 과정에서 그의 작품에도 상당한 변화가 있었다. 이 절에서는 언어를 기반으로 한 작업이 나타나기까지 그의 작품으로부터 발견할 수 있는 변화 과정을 살펴보고자 한다.

카와라는 그가 태어나고 자란 아이치현(愛知縣, あいちけん)의 카리야시(刈谷市, かりやし)에서 고등학교를 졸업하고 1951년 도쿄로 이주해 ‘카와하라 온’이라는 이름으로 작가 활동을 시작했다. 당시 그는 학교에 다니는 대신 독학으로 서양철학과 정치학, 정신분석 이론을 공부하였

다.¹⁷⁾ 한편 카와라가 도쿄로 이주하였던 1950년대 당시 일본 사회는 1945년 패전의 경험을 딛고 일어나, 한국 전쟁의 발발로 인한 경제적인 부흥을 이루었던 시기로 소비문화가 생겨남과 동시에 미군 기지나 댐 개발 등에 반대하는 투쟁 역시 일어난 양면적인 특성을 볼 수 있던 시기였다.¹⁸⁾ 이 때 미술계에서는 기존 관전에 대한 반발과 함께 다양한 미술단체가 생겨났고, 이런 단체들은 《제1회 미술단체 연합전》(1947) 등의 연합 전시를 열기도 하였다. 한편으로는 유럽과 미국의 동향에 관심을 갖기도 하였기에 《세계·오늘의 미술전》이나 《현대세계예술전》을 통해 외국의 작품을 접하기도 하였다. 이와 함께 유럽에서 앵포르멜 운동을 주도한 미셸 타피에(Michel Tapié)가 일본에 방문한 것을 계기로 앵포르멜의 바람이 강하게 불기도 하였다.¹⁹⁾ 또한 『미술수첩』(1948-), 『미술비평』(1952-57) 등을 비롯한 미술 잡지들이 창간되기도 했는데 이와 같은 잡지들은 전쟁에 가담한 전쟁기록화 등의 반성과 함께 향후의 미술이 어떠해야 하는가를 질문하는 리얼리즘논쟁²⁰⁾이 펼쳐지는 장이 되기도 하였다.

이러한 흐름 속에서 카와라는 1952년 신주쿠 카페 블랙(Cafe Black)에서의 개인전을 시작으로 본격적인 활동을 시작했다. 이 때 그의 작품들은 세계적으로 널리 알려진 《오늘》과는 상당히 다른 것으로, 구상적인

17) Watkins, Jonathan. "Where 'I Don't Know' is the Right Answer"(2002), in Jonathan Watkins, René Denizot, eds., *On Kawara* (London and New York: Phaidon Press, 2002), pp. 42-109.

18) 후지무라 마이, 「1950년대 일본 전위미술에 나타난 저항주의 : 그 전개와 쇠퇴과정을 중심으로」, 『일본문화연구』 52(2014. 10), 동아시아일본학회, pp. 479-80.

19) 이중희, 『일본근현대미술사』 (예경, 2010), pp. 316-17.

20) 1946년에서 1950년 무렵, 미즈에, 아틀리에, 문화혁명, BBBB 등의 잡지를 배경으로 전개된 논쟁으로 히지카타 데이이치(土方定一)를 비롯한 비평가, 조각가 등이 리얼리즘에 대한 의견을 피력했다. 이들은 리얼리즘이 중요하다는 점에서는 동의했지만 리얼리즘이 무엇인지에 대한 서로간의 사상이 대립하게 되었다. 더군다나 여러 단체들의 이합집산이 계속되고 있던 상황에서 미술계 내의 주도권 싸움과도 얽혀 복잡한 양상의 논쟁이 되었다. 이중희(주 19), pp. 304-305.

드로잉이 대다수였다. 한 예로 <도살자의 아내 Butcher's wife>(1952)에서는 밀폐된 공간과 머리, 팔 등 분해된 신체를 그린 것으로, 등장인물의 앞치마에는 피로 추측되는 주황색 흔적이 흩뿌려져 있으며 옷과 바닥 타일에서는 균일한 격자무늬가 반복적으로 나타난다. 또한 《창고에서의 사건 Events in a warehouse》(1954)에서도 밀폐된 공간과 신체의 표현, 각종 관과 기계들의 반복되는 표현 등을 공통적으로 볼 수 있다.

이와 같은 카와라의 작품들 중에서도 그를 일본 미술계에서 가장 주목받게 했던 작품은 제1회 《오늘의 과제로 맺어진 미술전 ‘닛폰(일본 : ニッポン)’ - 미술가가 본 일본의 모습》(1953)과 《앙테팡당전》(1954)에서 발표했던 《욕실 The Bathroom》(1953-1954)[도판 1]이었다. 28장의 드로잉으로 이뤄진 이 작품에서도 당시 그가 제작했던 여타의 작품들처럼 밀폐된 공간과 무표정한 인물, 분해된 신체와 반복되는 타일의 모습 등이 드러난다.

카와라는 작품을 통해 전후시기 전쟁으로 드러난 군국주의적 국가 이데올로기의 허구성과, 비판능력을 포기한 순수미술에 대한 환멸을 표현했으며 동시에 한국 전쟁을 시작으로 반복되는 부조리한 분쟁의 역사에 대한 뚜렷한 인식²¹⁾과 새로운 미술을 통해 혼란의 실체를 재현하고자 하는 의지를 드러냈다. 그리고 그의 작품들은 패전과 피폭을 겪은 사람들의 심리적인 상황을 잘 표현해낸 작품으로 평가받으며²²⁾ 패전 이후

21) 오다 마코토는 카와라의 이른 시기에 대한 도록에서 한국 전쟁으로 인한 나쁜 역사의 반복에 느낀 충격을 표현하는 글을 쓴다. Makoto Oda, "The History of ann Odd Generation," in On Kawara, On Kawara 1952-1956 Tokyo(Tokyo:Parco Co.,Ltd., 1991), p. 21, Jeong Ah Woo(주 6), p. 31에서 재인용

22) 나카하라 유스케(中原佑介)는 이를 ‘밀실의 회화’라고 칭하며 밀실 살인사건의 현장을 묘사한 회화라 할 수 있다고 보았으며 사와라기 노이(榎木野衣)는 전쟁을 겪고 살아남은 사람들의 ‘내부의 전쟁’에 주목하는 작품으로, 하리우 이치로(針生一郎)는 오히려 카와라가 패전 후 시기에 대해 단순한 피해자 의식을 보여 준다고보다는 가해자로서의 오욕적인 기억을 읽어내고 있다고 보았다. 사와라기 노이, 『일본·현대·미술 日本·現代·美術』(1998), 김정복 옮김(두성북스, 2012), pp. 394-96.

미술계에 나타난 인간을 주제로 한 많은 작품 중에서도 큰 화제가 되었다.

당시에 주목받는 청년 작가로서 카와라는 작품 제작 외에도 다양한 활동을 하였다. 1956년에 일본에서 열린 멕시코 벽화가들의 그룹전을 보고 『미술비평』에 전시 리뷰를 쓰기도 하고, 당시 일본 내의 많은 청년 작가들처럼 단체 활동에도 참여했다.²³⁾ 그 중에서도 1955년에서 1956년 사이에 활동했던 제작자간담회에서는 원자 폭격과 그 폭발 후유증에 대한 언급을 담은 성명서를 발표했다. 이 글에서 카와라는 “최근 인류에 대한 개념은 이 사건에 의해 위협받고 있다. 일상에서 매 순간 나는 이것을 느낀다.”라고 언급하였다는 사실 때문에 대중으로부터 사회적 부적격자로 공격당했다.²⁴⁾ 그 후 카와라는 글쓰기와 논쟁에 활발히 참여하던 것을 그만두게 되고, 언어에는 본질적인 결점이 있으며 예술이 ‘언어 너머에’ 존재한다는 확신을 갖게 된다.²⁵⁾

그리고 이와 함께 당시 일본 화단을 지배하던 사실주의적 회화의 틀을 벗어나 새로운 형식을 추구하고자 하는 모습을 보여주기도 했다. 이는 대중과의 거리를 좁히고 소통하고자 하는 시도로 나타난다. 먼저 1959년 『미술수첩』의 특별호에 카와라는 <인쇄회화²⁶⁾의 개념과 제안>이라는 글을 실었다. 이는 카와라가 추구했던 복수 회화작품의 중요성, 송신자와 수신자 사이의 의사소통, 언어적 요소와의 연계성 등 회화가 변모할 수

23) 그가 1953년 제1회 일본전에 <육실연작>을 출품했을 때 청년미술가연합과 전위미술가회의 회원이었다. 우정아(주 7), p. 62.

24) 비평가 하리우 이치로(針生一郎)를 비롯한 다섯명의 다른 작가들과 “새로운 인간의 이미지를 향해”라는 이름의 라운드테이블을 가진다. 여기서 카와라는 현대의 인간의 위기에 대해 이야기한다. Jung Ah Woo(주 6), p. 33.

25) Watkins(주 17), p. 50.

26) 컬러 옅색 인쇄를 한 포스터와 같은 것으로, 카와라는 옅색 인쇄 전에 색채를 칠한 종이를 잘라 다른 종이 위에 배열해 일련의 이미지 조합을 만든다. 그리고 단일한 작품인 이것을 인쇄를 통해 판화와 같은 복수의 인쇄물로 만들어 대중을 위한 예술을 만들고자 한 것이다. 양은희(주 4), p. 58.

있는 여러 가지 실험적 방법에 대한 내용을 담고 있어 당시 그의 열정적인 믿음을 보여주었다.²⁷⁾ 또한 이와 함께 실었던 <설문조사의 의미와 방향>이라는 설명문은 그의 인쇄회화인 <식민지의 분노>(1958)라는 작품을 보고 첩부한 시구 중 마음에 와 닿는 부분을 골라 자신에게 보내달라는 내용을 담고 있었다. 그리고 다음 달 호에서 카와라는 참가자 145명 중 10명에게 자신의 인쇄회화 <회화와 인간>을 보냈다는 설명과 또 다른 인쇄회화인 <서양의 요새>를 곧 제작할 것임을 알리기도 했다.²⁸⁾ 카와라는 이런 글들뿐만 아니라 광고를 함께 싣기도 했는데, 이는 당시 미술계의 관행과 달리 적극적인 광고를 통해 대중에게 저렴한 가격으로 작품을 살 수 있다고 홍보하여 직접적인 판매 방법을 찾고자 했던 것이었다.²⁹⁾ 이와 같은 노력을 통해 카와라는 새로운 미술의 형식을 모색하려 했지만 그는 일본 내에서의 활동에 만족하지 못하였다. 본인 스스로가 일본의 미술계에서 주목받고 싶지 않아했고, 잡지에 글을 실었던 1959년에 그의 아버지가 멕시코에서 일할 기회가 생기게 되자 가족과 함께 멕시코로 떠났다.³⁰⁾

이처럼 일본을 떠나기 전 카와라의 활동을 통해 흥미로운 점을 알 수 있다. 그는 공개적인 자신의 발언으로 비판받았던 경험으로 인해 글쓰기나 논쟁에 참여하지 않고자 하였지만, 그의 새로운 미술에 대한 시도에서는 여전히 언어가 주요한 역할을 하였다는 점이다. 이는 이후에 카와라에게서 나타나는 언어에 대한 관심이 이때부터 이어진 것임을 알 수 있게 한다. 또한 1960년대 이후 그에게서는 상상하기 어려운, 적극적으로 소통하는 모습을 볼 수 있다는 점 역시 특기할 만하다.

27) 양은희(주 4), p. 58.

28) 양은희(주 4), p. 57.

29) 양은희(주 4), pp. 58-59.

30) Watkins(주 17), p. 53.

이렇게 일본을 떠나 멕시코에 도착한 카와라는 스페인어를 배우고, 본인이 일본에 있을 때부터 관심을 가졌던 벽화가들을 만나는 등³¹⁾ 여유로운 생활을 하며 일본에서와는 사뭇 다른 여러 문화를 경험한다. 1962년 멕시코 여행을 마친 카와라는 곧이어 스페인과 프랑스를 여행하였다. 스페인을 여행할 당시 카와라는 알타미라 동굴(Cueva de Altamira)을 방문하는데, 그는 이 곳에서 인간에게 있어 예술이 어떤 것인지에 대한 깨달음을 얻게 된다. 횃불을 들고 있어야만 앞을 볼 수 있는 동굴 안의 열악한 상황에서도 그림을 그릴 정도로 예술은 인간에게 필연적인 것이며, 오랜 시간이 지난 뒤에도 인간에게 감동을 줄 수 있는 예술보다 더 강력한 것은 없다고 생각한 것이다. 이후 카와라는 이 곳의 벽화를 보았던 경험을 통해 얻은 영감이 그의 작업 방향을 정하는 계기가 되었다고 밝혔다.³²⁾

그리고 그 이후의 프랑스 여행에서부터 1964년 뉴욕에 도착하기까지 카와라는 드로잉이 다양한 종류의 생각을 기록하기에 가장 좋은 방법이라 생각하고 드로잉을 일기처럼 꾸준히 남겼다. 당시 그의 드로잉 200여개를 모아둔 <파리-뉴욕 드로잉 Paris-New York Drawings>(1964)[도판 2]을 통해서 이미 이 시기 카와라의 작업이 이전의 구상적인 작업과는 외적으로 상당히 변화하였다는 사실을 볼 수 있다.³³⁾ 일례로 카와라

31) Watkins(주 17), p. 53.

32) 이후에도 카와라는 또 다른 동굴에 대해 언급한다. 그는 2006년 프랑스 남부에 있는 퐁다르크의 장식동굴(Chauvet-Pont d'Arc Cave)에 방문했던 경험이 본인 작품의 발전에 중요한 역할을 했다고 말하며 전시장에 이에 대한 출판물을 두기를 원했다. Weiss(주 11), p. 19.

33) 1980년에 스웨덴 스톡홀름현대미술관이 기획, 순회한 온 카와라의 개인전 《연속/불연속 1963-1979 Continuity/Discontinuity 1963-1979》전은 이 전시에서는 추후 카와라가 알려지게 된 언어를 사용한 작품을 만들기 전에 제작했던 1960년대 초기 드로잉이 지닌 의미와 다양성을 통해 그의 작품에 있어서 진정한 복합성의 개념을 제시하였다. 김승덕, 프랑크 고트로, 「온 카와라(On Kawara) : 날짜여행자」, 『Art in culture』 2014. 9. p. 158.

는 이 드로잉들을 보관한 판지 상자와 같은 것을 훑날 《오늘》을 담은 상자로 제작하고 보관했으며, 다수의 드로잉에서 쓰인 각종 도형이나 도표, 언어 등[도판 3]은 이후의 카와라의 작품들과도 유사점을 발견할 수 있다.

2. 뉴욕 이주 후의 언어를 기반으로 한 작품 활동

카와라는 1950년대 일본 미술계에서 활동할 때 적극적으로 글을 쓰거나 토론에 참여했던 모습과 달리, 뉴욕에서 활동을 할 때에는 인터뷰나 사진 촬영에 응하지 않은 것으로 유명하였다.³⁴⁾ 심지어 자신의 출생, 사망 일자 역시 공식적으로 밝히지 않았고 2014년 사망한 뒤에도 그의 전속 갤러리인 데이비드 즈위너 갤러리(David Zwirner Gallery)를 통해 29,771일을 살았다는 소식만이 알려졌다.³⁵⁾ 또한 그는 살아있을 당시 자신의 전시가 열릴 때에도 오프닝에 참여하지 않았기에 작가와 개인적으

34) 어느 열성적인 인터뷰어가 카와라와의 인터뷰 약속을 잡아 장소에 나갔을 때, 담뱃재만을 발견할 수 있었다는 일화도 있다. Seung-duk, Kim, "Tribute"(2002), in Jonathan Watkins, René Denizot, eds., *On Kawara* (London and New York: Phaidon Press, 2002), p. 26.

35) 온 카와라는 자신의 약력을 명확히 드러내지 않았기 때문에 살아있는 동안 태어난 날을 정확하게 밝히지 않았으며, 전시 약력에서도 그가 살아온 날짜로만 자신을 밝혀왔다. 심지어 그의 부고에 있어서도 혼란이 있었는데, 2014년 7월 15일 뉴욕타임즈(The New York Times)와 7월 24일 가디언지(The Guardian)에서는 온 카와라가 6월 말에 사망하였다고 보도하였지만 더아트뉴스페이퍼(The Art Newspaper)는 온 카와라가 2014년 7월 10일 사망하였다고 보도하였다. 다만 그가 사망한 뒤 있었던 구겐하임 미술관에서의 전시 도록을 통해 데이비드 즈위너 갤러리가 밝힌 바에 따르면 카와라가 29,771일을 살았으며 2014년 6월 27일에 사망했음을 알 수 있다. 이를 거꾸로 추적해보면 카와라가 자신의 작품인 <100년 달력>에서 밝혔듯 그가 1932년 12월 24일에 태어났음을 알 수 있다. 사실 이는 살아있을 당시에도 뉴욕 디아센터의 전시 도록을 통해서도 알 수 있던 내용이나(1993년 1월 1일 기준으로 21,923일) 일부 잘못된 기록(일본 내 인명사전에 따르면 카와라의 생일은 1933년 1월 2일)들로 인해 혼란을 주기도 하였다.

로 교류를 하던 사람들 외에는 작가에 대한 개인정보를 알기가 굉장히 어려웠고, 오직 작품만이 그를 파악할 수 있는 유일한 통로였다. 조앤 키(Joan Kee)는 이에 대하여 카와라가 작품에서 나열하는 장소나 이름 등은 풀 수 없는 수수께끼의 단서처럼 보인다고 말하기도 한다. 내성적이기로 유명한 작가가 대중이 그의 삶에 접근하는 길로 이런 토막난 정보만을 허락하는 것일 수도 있다고 본 것이다.³⁶⁾ 이와 같이 카와라는 스스로 자기 자신이나 작품에 대한 어떠한 언급도 하지 않았기에 그의 작품에 대해서는 여러 가지의 해석이 있지만, 1960년대부터 제작되었던 그의 작품을 개념미술로 보는 관점에 대해서는 카와라에 대한 대다수의 연구에서 이를 수긍하고 있다.³⁷⁾ 또한 카와라의 작품은 개념미술의 흐름에서 주요한 역할을 했던 작품 중 40년이 넘는 오랜 기간 이어진 유일한 작품으로 평가받고 있기도 하다.³⁸⁾ 이런 평가는 카와라가 뉴욕에 정착했을 때부터 그의 전시 이력과, 작품에서 볼 수 있는 개념미술가들과의 교류 때문이며 다른 개념미술가들과 카와라의 작품에서 공통적으로 드러나는 특징 때문으로도 이해할 수 있을 것이다.

이러한 평가는 개념미술에 대한 이후의 연구에서도 마찬가지로 이어지는데 폴 우드(Paul Wood)는 카와라의 작품이 로만 오팔카, 한느 다보벤(Hanne Davoven)과 함께 반복적이고 주술적인 전략을 취했다고 보며, 강박증과 이를 넘어선 시간에 대한 기이한 명상을 추구하는 것으로 보았다.³⁹⁾ 토니 고드프리(Tony Godfrey) 역시 카와라를 강박적으로 시간을 기록했던 작가로 보았으며 멜 보크너(Mel Bochner), 솔 르윗(Sol Lewitt) 등과 같은 전시에 참여하며 유사한 작품을 제작했다고 언급하였

36) Joan Kee, "Uncommon knowledge", *Art Forum*, 53:5(January, 2015), p. 171.

37) 서론에서 언급한 앤 로리머와 양은희의 글은 카와라의 작품을 개념미술로 보는 시각을 긍정하고 있다.

38) Lauren O'neil Butler, "On Kawara", *Artforum International* 50:7(2012.3), p. 278.

39) Paul Wood, 『개념미술 Conceptual Art』 (2002), 박신의 옮김(열화당, 2003), p. 38.

다.⁴⁰⁾

이 절에서는 카와라의 활동을 개념미술의 측면에서 살펴봄으로써 그 연관성에 대해 언급하고자 한다. 카와라가 처음 뉴욕으로 이주하여 자리를 잡던 1960년대 중반 미국 사회에서는 베트남 전쟁 등과 풍요로운 부의 생활이 공존하고 있었고, 이런 상황에서 사회적으로 부르주아적 자본주의를 무비판적으로 수용하는 대신 대안이나 개혁을 위한 모색을 시작하는 분위기가 무르익고 있었다.⁴¹⁾ 예술에 있어서는 기존의 형식주의, 즉 형식의 중요성을 주장한 그린버그식 모더니즘에 반대하는 반형식주의의 일환으로 플럭서스(Fluxus)와 미니멀리즘(Minimalism) 등이 나타나기 시작하였다. 고드프리는 개념미술⁴²⁾이 이 두 움직임으로부터 비롯되었으며, 또한 이들은 서로가 전혀 다른 특성을 보이지만 기원을 두고 있는 사건은 같다고 보았다.⁴³⁾ 한편 이보다 앞선 시도로는 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp)의 <샘 Fountain>(1917)을 들 수 있다. 뒤샹은 이 작품을 전시에 출품함으로써 예술이란 무엇인지, 그 경계가 어떤 것인지에 대한 질문을 던졌기에 이를 계기로 예술에 대해 이전과는 전혀 다른 논

40) Tony Godfrey, *Conceptual Art*(London, New York : Phaidon, 1998), p. 156, p. 207.

41) Daniel Marzona, 『개념미술 Conceptual Art』(1995), 김보라 옮김(마로니에북스, 2008), p. 13.

42) 이 용어를 처음 정의한 것은 헨리 플린트(Henry Flynt)로 그가 1963년 앤솔로지(An Anthology)에 기고한 “개념미술 Concept Art”에서 개념미술이란 음악의 재료가 소리인 것처럼 재료가 개념인 미술로, 개념은 언어와 밀접한 관계를 맺고 있기에 개념미술은 그 재료가 언어인 미술의 종류라 주장하였다. Godfrey(주 40), p. 102. 다만 헨리 플린트의 정의가 연대기적으로는 가장 처음 개념미술을 정의한 것이 맞으나 개념미술이 완전히 발전하기 전에 용어만을 정의하였다고 보아야 한다는 평가도 있다. Robert C. Morgan, 『개념미술 Conceptual Art』(1996), 양은희 옮김(케임브릿지, 2007). p. 44.

43) 버클리대학 음악과의 대학원생이었던 라 몬테 영(La Monte Young)은 재학 중 음계를 파괴하고 음악이 무엇인지에 대한 문제를 제기하고자 하였다. 음악은 소리의 떨림에 관한 것이지, 서술적인 연속이 아니라는 것이다. 헨리 플린트는 이러한 이유로 그를 최초의 개념미술가로 여겼으며 이 사건이 플럭서스와 미니멀리즘을 일어나게 했다고 본 것이다. Godfrey(주 40), pp. 100-102.

의가 가능해졌다고 볼 수 있다.⁴⁴⁾

이와 같은 배경에서 카와라는 1964년에서 1965년까지 <예술 Art>, <무제 Untitled>, <암호 Cipher> 등과 같이 단색의 배경에 흰색 글씨를 적은 작품들을 제작하였다.[도판 4] 이 외에도 'LAT. 31° 25'N LONG. 8° 41'E'라는 사하라 사막 중 한 곳의 위도와 경도를 적은 <위치 On Location>(1965)와 세 개의 캔버스에 이루어진 <제목 Title>(1965)[도판 5]이라는 작품을 제작하기도 하였다.⁴⁵⁾

이러한 카와라의 작품이 평면적, 추상적인 형태의 언어와 숫자를 사용했다는 점에서 제스퍼 존스(Jasper Jones)와의 연관성이 지적되기도 하지만 존스가 화면에서 붓의 움직임에 강조했던 반면에 카와라는 숫자의 정보적인 측면을 강조한다는 점에서 차이가 있다.⁴⁶⁾ 또는 같은 시기에 숫자를 사용했던 솔 르윗, 댄 그레이엄(Dan Graham), 한스 하케(Hans Haacke), 한스 다보벤 등의 작가들과 같은 선상에서 논의되기도 한다.⁴⁷⁾

먼저 한스 다보벤은 1960년대 중반부터 책에 손으로 숫자를 지속적으로 적었는데, 그녀의 작품 중 <책 : 백년 Bucherei : Ein Jahrhundert>(1971-1975)은 100페이지의 책 365권으로 이뤄진 작업으로, 첫 번째 책에는 한 세기 동안 모든 해의 1월 1일, 두 번째 책은 모든 해의 1월 2일이 적혀있다. 이런 식으로 12월 31일까지의 모든 날짜가 적혀 있는 총 365권의 책⁴⁸⁾은 카와라의 작품 중 <백 만년 : 과거 ONE

44) Wood(주 39), p. 12.

45) ONE THING, 1965, VIET-NAM이라는 단어가 하나씩 적힌 마젠타 색상의 배경색을 띤 세 개의 캔버스에 이뤄져있다. 마사요시 혼마에 의하면 원래 ONE THING 대신 RED CHINA를 적으려 했으나 바꾼 것이라고 한다. Weiss(주 11), p. 31.

46) Anne Rorimer, *New Art in the 60s and 70s Redefining Reality*(New York: Thames & Hudson, 2001), p. 55.

47) Ken Allan, "Understanding Information"(2004), in Michael Corris ed., *Conceptual Art : Theory, Myth, and Practice*(Cambridge: Cambridge University Press, 2004), p. 157.

48) Wood(주 39), p. 40.

MILLION YEARS : PAST>(1970-71)⁴⁹⁾, <백 만년 : 미래 ONE MILLION YEARS : FUTURE>(1980-1998)⁵⁰⁾와 유사하다고 볼 수 있다. 이 작품은 카와라가 1969년부터 기원전 998,031년까지, 그리고 1981년부터 1,001,997년까지 각각 과거와 미래로 향하는 백 만년의 연도를 타이핑한 것이다. 이는 한 페이지에 500년씩 적은 것으로 ‘과거’와 ‘미래’가 각각 10권으로 이루어져 있다. 카와라와 다보벤 두 작가의 작품은 모두 헤아리기 어려울 정도로 방대한 양의 낱자를 타이핑하고 이 페이지들을 묶어 책 형식으로 발표하였다는 공통점이 있다.⁵¹⁾

이와 함께 미니멀리즘 작가이면서 개념미술의 선구자 역할을 했던 솔 르윗과 카와라의 영향 관계 역시 주목할 만한데, 이를 통해 미니멀리즘과의 연관성 역시 함께 살펴볼 수 있기 때문이다. 솔 르윗은 1967년의 글에서 개념미술(Conceptual Art)이라는 용어를 처음 사용하기도 하였는데, 그는 개념미술에서 가장 중요한 요소는 아이디어 또는 개념이며 미술의 실행은 부수적인 것으로 개념이 작품을 만드는 기계가 된다고 이야기하였다.⁵²⁾ 이는 초기 개념미술에서 가장 널리 쓰인 정의이기도 하다. 또한 이미 정해진 과정에의 기계적인 실행이 예술의 방법⁵³⁾이라고 주장하기도 하였다. 한편 제프 월(Jeff Wall)은 1960년대 초반 카와라의 작품을 비롯해 이후에 나타난 《오늘》을 두고 ‘글이 쓰여진 모노크롬 회화 (inscribed monochrome)’라고 일컫기도 하였는데⁵⁴⁾ 이는 솔 르윗이 카와라의 작품보다 앞서 제작한 <객관성 Objectivity>(1962)[도판 6]과 <불

49) 이 작품의 첫 장에는 “살았고 죽은 모든 사람들에게 For all those who have lived and died”라고 적혀있다.

50) 이 작품의 첫 장에는 “마지막 사람을 위해 For the last one”라고 적혀있다.

51) Morgan(주 42), p. 37.

52) Sol Lewitt, "Paragraphs on conceptual art", *Art forum*, 5:10 (June, 1967) pp. 79-83.

53) Lewitt(주 52), p. 79.

54) Weiss(주 11), p. 30.

은색 정사각형, 흰색 문자들 Red Square, White Letters>(1963)[도판 7]에서 드러나는, 회화와 언어가 결합된 자기지시적인 회화⁵⁵⁾와의 공통점을 볼 수 있는 부분이기도 하다. 술 르윗은 시각적으로 보이는 화면에 글을 적어 관람자가 작품을 ‘읽도록’⁵⁶⁾ 하였는데, 이는 카와라가 1964년부터 제작하였던 회화와 언어가 결합된 자기지시적인 회화⁵⁷⁾에 영향을 끼쳤다고 볼 수 있는 것이다. 한편 회화가 ‘읽혀야’ 한다고 생각하고 언어를 이용해 작업하였던 카와라의 또 다른 사례로는 1965년 도쿄국립근대미술관에서 열린 전시에서 그가 전시 카탈로그에 실기 위해 제작한 작품이 있다. 이는 <어떤 카탈로그를 위한 의미의 배열 あるカタログのための意味の配列>[도판 8]로 카와라가 일본어로 제작한 마지막 작품이기도 하다. 이 작품은 글자를 쓰인 그대로 읽고 이해할 수 있으면서도 동시에 다른 글들로부터 추출한 글자를 가로와 세로에 각각 36자씩 균일하게 배열한 것이기에 회화로도 볼 수 있다.

카와라가 1966년 《오늘》을 시작한 이후에는 개념미술에서 가장 주도적인 역할을 했다고 볼 수 있는 조셉 코수스나 루시 리파드(Lucy Lippard)를 비롯한 작가와 이론가들의 관심을 받으며 점차적으로 개념미술 내에서 자리를 잡아가게 된다. 더불어 여타의 개념미술 작가들과 함께 전시 및 프로젝트에 참여하였던 모습 역시 볼 수 있는데, 1967년 드완 갤러리(Dwan Gallery)에서의 전시가 그 시작이라 할 수 있다. 이 전

55) 시각적으로 보이는 화면에 글을 적어 관람자가 작품을 ‘읽도록’하였으며 이는 관람자를 독자가 되게끔 만드는 것이다. 이는 1966년 멜 보크너(Mel Bochner)가 뉴욕시각예술학교(School of Visual Arts)에서 열었던 전시에서 수많은 드로잉과 스케치 등을 인쇄하여 책처럼 만들어두었고 이 전시에 방문한 관람자들이 이 파일을 펴서 읽는 독자가 되었던 상황과도 유사하다. Godfrey(주 40), p. 116.

56) 관람자가 독자가 되게끔 만드는 특성은 개념미술의 초창기부터 언급되는데, 1966년 보크너가 뉴욕시각예술학교에서 열었던 전시에서 수많은 드로잉과 스케치 등을 인쇄하여 책처럼 만들어두었고 이 전시에 방문한 관람자들은 이 파일을 펴서 읽는 독자가 되어야 했다. Godfrey(주 40), p. 116.

57) Weiss(주 11), p. 30.

시는 《볼 수 있는 언어 그리고/또는 읽을 수 있는 것들 Language to Be Looked At and/or Things to be Read》로 당시 언어를 주 소재로 작업하던 작가들을 모아 소개했다. 이 전시는 당시뿐만 아니라 추후에도 언어 중심의 개념미술이 가시적으로 보이기 시작한 전시로 호평받기도 하였다. 이에 드완 갤러리는 1968년부터 1970년까지 《언어 Language》라는 전시명으로 세 번의 전시를 더 열었고 카와라는 총 네 번의 전시 중 1967년부터 1969년까지 총 세 번의 전시에 참여하였다. 그리고 이 전시들을 계기로 카와라는 다양한 개념미술 전시에 참여하게 되는데, 여기에는 1969년에 열렸던 《557,087》, 《개념-개념 Konzeption-Conception》을 비롯해 《개념미술과 개념적 관점 Conceptual art and conceptual aspects》(1970), 그리고 뉴욕 현대미술관(Museum of Modern Art)에서 열린 《정보 Information》(1970)⁵⁸⁾ 등이 있다.

그리고 위에 언급한 전시들과 같은 해인 1970년 카와라는 세스 지겔라우프(Seth Siegelaub)의 기획 아래 『스튜디오 인터내셔널 Studio International』 1970년 7/8월호 잡지의 프로젝트에도 참여했다. 이 프로젝트는 6명의 비평가들이 자유롭게 작가를 선정한 뒤 각자 정해진 페이지를 채우도록 한 것이었다. 카와라는 루시 리파드의 지목으로 이에 참여하였는데 그를 포함한 작가들은 순서에 따라 다음 작가에게 어떤 상황을 넘겨주게끔 정해져 있었다. 먼저 로렌스 위너(Lawrence Weiner)가 카와라에게 엽서를 보냈고, 카와라는 이어서 1970년 2월 11일 르윗에게 'I AM STILL ALIVE'라 적힌 전보⁵⁹⁾를 보냈다. 이에 르윗은 카와라의

58) 카와라를 언급함과 동시에 이와 함께 카와라가 《정보》를 기획한 키네스톤 맥샤인(Kynaston McShine)에게 보냈던 편지 역시 볼 수 있다. 이 편지를 통해 처음 맥샤인이 전시를 원했던 작품들 대신 카와라가 〈백만년〉을 전시할 것을 제안했다는 사실을 확인할 수 있다. 카와라는 편지에서 전시를 제안한 작품들은 현재 다른 곳에 전시 중이므로, 자신이 현재 작업 중인 이 작품의 개념만 먼저 도록에 실고, 전시 기간 동안 작업을 완성하겠다고 이야기한다. Allan(주 47), pp. 157-58.

이 문장을 가지고 74개의 순열을 만들어 잡지에 게재했다.⁶⁰⁾

이처럼 카와라가 1960년대 후반부터 1970년대 초반에 걸쳐 뉴욕에서 참여하였던 전시들은 미국 개념미술의 흐름과 분리하기 어려우며, 덧붙여 카와라의 작품을 통해 볼 수 있는 개념미술가들과의 교류 등을 통해 그 관련성을 다시금 확인할 수 있다.

카와라와 조셉 코수스는 1967년 10월 12일 《오늘》에 쓴 부제를 통해 알 수 있듯 댄 그레이엄의 소개를 통해 처음 만나게 되었다.⁶¹⁾ 이후 코수스는 개념미술에 대한 본인의 생각을 밝힌 글에서 순수한 개념미술에 대해 ‘사실에 관한 정보가 전혀 없는 분석적인 명제, 예술의 정의에 기여하는 것에서만 가치 있는 단어반복, 작가의 의도에 대한 진술, 형태학적 제약으로부터 해방된 언어 형태’라고 명시하였다.⁶²⁾ 그러면서 카와라에 대해 “1959년부터 세계를 여행하며 1964년부터 고도로 개념적인 작품을 한다.”⁶³⁾고 언급하였는데 이런 코수스의 언급은 카와라가 주목을 받는데 일정 부분 기여하였다고 볼 수 있다. 그리고 비슷한 시기 카와라 역시 《오늘》의 부제에 “개념미술 Conceptual Art”⁶⁴⁾을 적는 것으로 이에 응답하기도 한다. 또한 《나는 만났다 I MET》(1968-1979)나 《오늘》의 부제를 통해 조셉 코수스와 그의 연인이자 또 다른 작가 크리스틴 코즐롭(Christine Kozlov), 카와라의 아내 히로코 히라오카(平岡紘子)가 개인적으로 교류한 흔적도 볼 수 있다.⁶⁵⁾ 한편 로리머 역시 카와라의 작업을

59) 이 전보는 후술할 카와라의 연작 《나는 아직 살아있다》이기도 하다.

60) Lucy Lippard, *Six Years : The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*(California: University of California Press, 1973), pp. 179-80.

61) 오늘 오후 댄 그레이엄이 조셉 코수드를 내 집으로 데려왔다. (Dan Graham brought Joseph Kosuth to my apartment this afternoon. 1967년 10월 12일의 부제)

62) Joseph Kosuth, "Art after Philosophy : Part 1"(1969), in Joseph Kosuth ed., *Art After Philosophy and After, Collected Writings, 1966-1990* (Cambridge, London: MIT Press, 1993), p. 21.

63) Kosuth(주 62). p. 27.

64) 개념미술 (Conceptual Art, 1969년 10월 9일의 부제)

두고 외부로부터의 관련성 없이 화면 자체에 낱짜를 그림으로써 자기충족적(self-sufficient)인 성격을 보여주고 있다고 언급하여⁶⁶⁾ 그녀가 카와라의 작품에 대해 가진 관점이 코수스의 그것과 같은 선상에 있음을 알 수 있다.

한편 개념미술이 처음 등장하고 가장 활발히 논의되었던 6년 간의 흐름에 대해 정리한 『6년 : 미술 대상의 탈물질화 *Six Years : Dematerialization of the Art Object*』(1973)를 쓴 루시 리파드는 1968년 『아트인터내셔널 *Art International*』에 기고한 글에서 개념미술에 있어 많은 작가들의 작업실이 서재가 되고 있으며, 이는 물체 자체가 쓸모없게 되는 결과를 낳을 것이라고 지적하며 “비물질화(dematerialization)”를 개념미술의 주요 공통요소로 보았다.⁶⁷⁾ 한편 카와라에 대해서는 지금 세대에서 가장 중요한 작가 중 한 명이자, 가장 찾기 힘들고 고립된 작가⁶⁸⁾라고 평가하였다. 이와 동시에 1969년 11월 한 달 간 리파드 자신이 카와라로부터 받은 《나는 일어났다》를 소개하기도 하였다.⁶⁹⁾

지금까지 II장에서 살펴본 내용을 통해 카와라의 작품은 1960년대 중반 그의 작업이 확립되기까지 점차적으로 변화해 왔음을 확인할 수 있었다. 이 과정 속에서 카와라는 다수의 개념미술 전시에 참여하였고 이는 그가 뉴욕 미술계에서 자리를 잡는데 작지 않은 역할을 한다. 또한 그의 작품은 당시 뉴욕의 다른 개념미술 작가들의 작품과도 공통적인 특징을

65) 나는 조셉, 크리스틴, 히로코와 오늘 오후 모노폴리 게임을 했다. 우리는 스파게티를 많이 먹었다. (I played "Monopoly" with Joseph, Christine, and Hiroko this afternoon. We ate a lot of Spaghetti. 1968년 1월 1일의 부제)

66) Rorimer(주 46), p. 126.

67) Lucy R. Lippard and John Chandler, "The Dematerialization of Art," *Art International*, 12:2 (February, 1968), p. 46.

68) Lippard(주 60), p. 49.

69) Lippard(주 60), p. 124.

보여주기에 카와라의 활동과 개념미술이 밀접한 관련을 가지고 있다고 말할 수 있을 것이다.

다음 장에서는 이러한 개념미술의 범주에서 카와라의 작품의 아카이브적 특성에 대해서 검토하겠다.

Ⅲ. 아카이브를 활용한 온 카와라의 미술

1. 미술과 아카이브

1) 아카이브에 대한 일반론적 논의

아카이브(Archive)는 예술뿐 아니라 여러 분야에서 일반적으로 사용되는 용어로 전통적인 의미는 역사적인 기록물 자체를 의미하거나 이를 보관한 기록 보관소라는 의미를 가진다. 아카이브라는 단어의 직접적인 어원은 라틴어 아르키뭌(Archivum)으로 이는 시작 또는 시초, 그리고 정부기관 등을 의미하는 그리스어 아르케(Arkhe)에서 유래한 것이다. 한편 아르케이온(Arkheion, 고대 그리스에서 사법권을 갖는 통치자인 아르콘트 Archontes가 사는 곳)⁷⁰⁾ 역시 같은 어원으로부터 비롯한 용어이다. 시작, 기원이라는 뜻의 아르케의 측면에서 보았을 때 아카이브의 작업은 근원적인 질서와 객관성을 추구하는 일이라 할 수 있다. 실제로 아카이브는 전통적으로 진실의 수호자이며, 아카이브는 과거의 행동과 역사적인 사실에 대한 흠결이 없는 증거를 포함하는 기록이라는 믿음에 의해 만들어졌다. 20세기 초반 영국의 공식 기록 사무실⁷¹⁾에서 아키비스트(Archivist)로 일했던 힐러리 젠킨슨(Hilary Jenkinson)은 “좋은 아키비스트는 아마도 현대 사회가 만들어내는 사실(truth)에 대한 의심 없는 신봉자일 것이다.”라고 말하기도 했다.⁷²⁾

70) 아카이브와 같은 어원을 갖는 것으로 통치자의 주거지이자 국가의 공식문헌이 보존된 장소라는 뜻, Sven Spieker, 『빅 아카이브 The Big Archive』(2008), 이재영 옮김(홍디자인, 2013), p. 20.

71) 현재 영국 국립기록보존소(The National Archives)에 속한다.

72) Joan M. Echwartz, Terry Cook, “Archives, Records, and Power : The Making of

한편 아카이브가 처음 만들어지기 시작한 것은 18세기 프랑스 대혁명 시기부터이며, 19세기가 되어 더욱 다양한 아카이브가 구축되었는데⁷³⁾ 이는 당시 시대적으로 선형적 시간 개념을 바탕으로 역사를 객관화하고 이런 기록을 효율적으로 관리하고자 하였던 열망이 있었기 때문이다. 1881년에는 베를린 국립기록보존원에서 프로베니엔츠프린치프(Provenienqprinzip)⁷⁴⁾라는 아카이브의 원칙인 ‘출처의 원칙(Principle of Provenance)’이 도입되었다. 이는 본래 1874년 하인리히 폰 지벨(Heinrich von Ziebel, 프로이센 국립기록보존원장이자 역사가)에 의해 발견된 것으로 미국 국립기록보존원의 저명한 아키비스트인 테오도어 알 쉘렌버그(Theodore R. Schellenberg)에 의해 기록물 정리의 고전적 원칙으로 자리잡았다. 이는 기록의 분류를 주제나 의미가 아닌, 기록보존원으로 이전되기 전의 출처에 따르고자 하는 것⁷⁵⁾으로 19세기 당시 아카이빙의 기준을 보여주는 것이기도 하다.

위의 흐름과 함께 아카이브는 다수의 기관과 개인에 의해 만들어져 온 것으로, 각 아카이브에서는 일정한 원칙에 의해 수집하기로 결정한 기록들을 모은다. 그렇기에 아카이브를 구축하는 행위인 아카이빙(archiving)은 수집할 자료를 선정하고 이를 수집하는 행위 자체를 의미한다. 한편 이와 같은 아카이빙은 전통적으로 객관적이고 진실을 담는다는 믿음 아래에서 만들어졌지만, 점차 이 역시 사람이 만드는 것이기에 순수한 객관성을 지닌 것이기보다는 어느 정도 주관적일 수밖에 없다는 인식의 변

Modern Memory", *Archival Science*, 2(2002), p. 11.

73) 1789년 파리에 국립아카이브(Archives Nationales)가 설립되었으며, 1796년 지방아카이브(Archives Departementales)설치에 대한 법령이 통과되었다. 1838년 영국에서는 공공기록법(Public Record Act)이 제정되었고, 1872년 캐나다에서 공공아카이브가 설립되었다. 미국은 1934년 국립아카이브(National Archives)를 설립했다.

74) 기록의 분류와 보관에서 같은 출처의 기록은 다른 출처의 그것과 뒤섞이면 안된다는 원칙, Spieker(주 70), p. 44.

75) Spieker(주 70), p. 44.

화가 일어났다. 이와 같이 과거부터 전통적으로 이어져 내려오던 아카이브의 객관성에 대한 믿음에 대하여 역사이론가인 도미니크 라카프라(Dominick LaCapra)는 아카이브가 보관하고 있는 사료 그 자체에 과거 사실이 ‘그대로’ 녹아 있다고 믿는 것은 순진한 가정이며, 아카이브를 과거 기억이나 경험과 동일어가 아닌 이를 문서화한 것에 불과하다는 점을 주지해야 한다고 강조하기도 한다.⁷⁶⁾

자크 데리다(Jacque Derrida) 역시 아카이브가 어원에서부터 단순한 문서보관소가 아닌, 명령을 내리고 문서를 해석할 권위를 부여받은 사람인 아르콩트의 공적거주지를 의미하는 것이며, 이를 아카이브가 존재하는 장소에 대한 소유, 관리의 독점적인 권한으로 보았다. 그렇기에 이들이 사건을 기록하는 만큼이나 생산하는 역할도 한다고 보았고⁷⁷⁾, 아카이브가 객관적인 자료의 모음이기보다는 권력과 밀접하게 연관될 수밖에 없는 존재라고 보았다. 데리다의 시각을 수용한 베른 해리스(Verne Harris)는 남아프리카의 아파르트헤이트⁷⁸⁾ 안에서 아카이브가 어떻게 작동했는지, 그리고 그 이후 상황에서 어떻게 아카이브가 변화하였는지를 보여주었다.⁷⁹⁾

미셸 푸코(Michael Foucault) 또한 1960년대 말에 아카이브가 이미 수집할 자료를 선택하고 그를 분류, 배치하는 방식, 그리고 저장 매체들을 통해 특정 담론과 권력 생산의 역할을 담당해왔다고 지적한다.⁸⁰⁾ 또한

76) 육영수, 「기억, 트라우마, 정신분석학 : 도미니크 라카프라와 홀로코스트」, 『미국학논집』, 36권 3호(2004, 겨울), 한국아메리카학회, pp. 177-78.

77) Jacques Derrida, *Archive Fever : A Freudian Impression*(*Mal d'Archive: Une Impression Freudienne*, 1995), trans. Eric Prenowitz(Chicago: University of Chicago Press, 1996), p. 34.

78) Apartheid : 남아프리카의 인종차별정책.

79) Verne Harris, "Redefining Archives in South Africa: Public Archives and Society in Transition, 1990-1996", *Archivaria* 42 (Fall 1996), Echwartz, Cook(주 72), p. 4에서 재인용.

80) 김남시, 「아카이브 미술에서 과거의 이미지」, 『미학예술학연구』, 49권 0호(2016),

푸코는 근대 역사에서 이를 조정하고 해석하는 사람이 힘을 갖게 되는 관계에 대해 이야기하였는데 앨런 세쿨러(Allan Sekula)는 이런 시각을 바탕으로 20세기 초반의 사진 아카이브에 대해 논했다. 세쿨러는 아카이브를 일컬어 종종 전면적인 통제와 전폭적 관리 규율이라는 현대적인 꿈, 즉 질서 정연한 합리성 위에 구축된 현실의 한가운데 놓인 거대한 파일 캐비닛에 맞는 암호로 간주한다.⁸¹⁾ 세쿨러는 1880년에서 1910년 사이에 아카이브가 사진에서 지배적인 제도적 기초가 되었다고 지적하며⁸²⁾, 이런 사진 아카이브가 사회 통제라는 이름으로 주류 인구와 범죄 유형, 인종을 차별화하고, 과학적 및 실증주의 원칙의 모호한 기치 아래 사회적 일탈을 규제하는데 어떻게 사용되었는지를 보여주고 있다.⁸³⁾

2) 미술에서의 아카이브

위에서도 언급하였듯 아카이브는 19세기 들어 여러 분야에서 활성화되기 시작하였으며 미술에서도 20세기 초반 아카이브라 볼 수 있는 작품들, 그리고 아카이브에 대한 태도를 보여주는 작품들이 등장하기 시작하였음을 볼 수 있다. 미술에서 아카이브라는 용어는 전통적으로 새로운 형상과 작품을 만들어내는 미술의 창작방식과는 달리 과거의 사건이나 인물, 장소 등과 관련된 도큐먼트, 사진, 영상, 오브제 등의 수집을 중심으로 이루어지는 작업과 전시 방식을 지칭한다.⁸⁴⁾ 초기에는 작품에만 아카이브가 사용되었던 것이 점차적으로 전시 자체가 하나의 아카이브를 이루기도 하면서 그 범위가 넓어지게 되었다. 스벤 스피커(Sven

한국미학예술학회, p. 30.

81) Spieker(주 70), p. 16.

82) Allan Sekula, "The Body as Archive", *October*, 39(Winter, 1986), p. 56.

83) Sekula(주 82), n.p.

84) 김남시(주 80), p. 31.

Spieker)는 『빅 아카이브 The Big Archive』에서 20세기의 미술을 중심으로 미술에서의 아카이브를 서술하며, 미술에서 아카이브가 꾸준히 사용되어 왔고 그 과정에서 작가들이 아카이브에 대해 가지는 태도나 이를 사용하는 방식 등에 변화가 있었음을 언급한다.

이 과정에서 스피커는 마르셀 뒤샹의 <3개의 표준 정지장치 Trois arrêts standard>(1913-1914)나 <조리법 Recette>(1918), <여행을 위한 조각 Sculpture de voyage>(1918) 등의 작품에서 공통적으로 실이 사용된 점에 주목하며, 이러한 사실은 사람들에게 알려져 있는 최초의 아카이브들이 공중에 걸린 여러 개의 실 가닥 위에 보관물들을 ‘하나씩 순서대로’ 매달아 놓은 것을 떠올리게 한다고 이야기한다. 또한 실 가닥을 뜻하는 프랑스어인 필(fil)이 영어에서는 파일(file)에 해당하며, 이를 스페인어나 포르투갈어 등의 일부 로망스어군(Romance languages)에서는 아르치보(archivo)로 번역되기에 아카이브와의 연관성을 강력하게 보여주고 있는 것이라 말한다.⁸⁵⁾ 그리고 이 중에서도 특히 <3개의 표준 정지장치>에서 드러나는 우연성에 주목하였는데, 이 작품은 1m의 실 3개를 공중 1m에서 떨어뜨려 우연히 나타난 형태를 그대로 본떠서 자로 만든 것으로, 이를 뒤샹 자신만의 측정법으로 삼은 것이다. 이는 뒤샹이 아카이브 미터(mètre des archives)로 대표되는 표준적인 계량과 상징에 대항하는 우연성을 보여주는 것으로, 질서정연한 시간의 기록을 만들고자 하는 아카이브와 우연성 간의 관계를 이야기하고자 한 작품이라 볼 수 있다.⁸⁶⁾ 이 외에도 뒤샹은 자신의 마지막 그림인 <너는 나를 Tu me>(1918)에 대해 한 장의 그림이라기보다는 자신의 모든 전작들의 재고목록인 셈이라고 말하여 자신의 작품이 아카이브로서 가지는 의미를 언급하기도 했다.⁸⁷⁾

85) Spieker(주 70), p. 103.

86) Spieker(주 70), p. 102.

한편 미술에서 아카이브와 관련되어 가장 흔히 사용된 작품 형식은 사진으로, 대표적인 예로는 한스-펠터 펠트만(Hans-Peter Feldmann)의 <1941>(1941), <초상 Porträt>(1994), 아우구스터 잔더(August Sander)의 <20세기 인물 Menschen des 20 Jahrhunderts>(1925-1927), 게르하르트 리히터(Gerhard Richter)의 <아틀라스 Atlas>(1964-1995) 등의 작품들이 있다.

스피커는 그 외에도 20세기 예술에서 사용된 아카이브 기술로 타자기, 카드 색인, 파일 등을 들었는데⁸⁷⁾ 이런 기술들은 개념미술이 등장하는 1960년대에서 1970년대의 작업들에서도 잘 드러나고 있다. 한 예로 로버트 모리스의 <카드 파일 Card File>(1962)은 알파벳순으로 정렬된 44장의 카드 파일에 기입된 내용들을 통해 그것이 제작된 과정을 기록한다. 이는 우연한 사고에서 작업의 내용까지, 즉 뉴욕 공공도서관에서 커피를 마시는 동안 떠오른 개념의 순간부터 파일 자체를 사러 나가기까지의 기록을 포함하고 있다.⁸⁸⁾ 이는 하나의 아카이브이면서 동시에 이 작품의 생산에 대한 자기지시적인 가이드이다.⁹⁰⁾ 각 페이지에서는 각 색인에 따른(결정, 오류, 표제, 서명 등) 기록을 담고 있다. 이와 더불어 개념미술의 형태를 나눈 분류에 있어 고드프리는 레디메이드(readymade), 개입(intervention), 언어(words) 등과 함께 문서기록(documentation)을 언급하기도 하였다.⁹¹⁾ 여기서의 문서기록이란 실제 작업이나 컨셉, 행위 등이 기록, 지도, 도표, 그리고 사진 등의 증거로서만 보여질 수 있는 것을 의미한다.⁹²⁾ 한편 개념미술에서 이렇게 기록을 남기는 행위를 통해 얻은

87) Spieker(주 70), p. 308.

88) Spieker(주 70), p. 21.

89) Wood(주 39), p. 26.

90) Spieker(주 70), p. 35.

91) Godfrey(주 40), p. 7.

92) Spieker(주 70), p. 7.

결과물들은 타자기나 색인 등을 이용하여 제작한 아카이브와 유사하여 이를 연상시키기도 한다.

그리고 2000년대 이후 아카이브는 현대미술에서 단순히 작가나 작품에 대한 기록을 모아 나열하는 전통적인 의미를 넘어 더욱 다양한 방법과 의미로 사용되고 있음을 볼 수 있다. 때로는 작품의 형식 그 자체로 사용되거나 전시를 구성하는 방식으로 사용되기에 전시나 작품에서 드러나는 아카이브의 경향이 더욱 증가한 것으로도 볼 수 있다. 한편 할 포스터가 “아카이브 충동 An Archive Impulse”이라는 그의 글을 통해서 2000년대 이후 미술에서 변화된 아카이브 개념에 대해 언급하고 있다. 먼저 포스터는 작가가 아카이브를 직접 수집, 분류하거나 기존의 아카이브를 재구성하는 등의 작품들을 아카이벌 아트(Archival Art), 즉 아카이브적 미술로 칭한다. 그리고 이에 대해 균질적이고 기계적으로 체계화되는 데이터베이스(database)와는 달리 물질적이고 촉각적이며 파편적인 성격을 띠고 있다고 보았다.⁹³⁾ 즉 아카이브를 사람의 해석에 의해 진행되는, 주관성과 우연성이 언제나 존재하는 것으로 보는 것이다. 이런 주관성, 우연성에 대한 포스터의 언급은 앞에서 보았던 1910년대 뒤샹의 실을 이용한 작품을 떠올리게 한다.

이와 함께 포스터는 아카이브가 현대 미술의 주요 화두 중 하나로 부각될 만큼 국제적으로 작용한다고 보지만⁹⁴⁾ 제2차 세계대전 이전에 정치, 기술적으로 원전(原典)의 레퍼토리가 확장될 때 나타난 다양한 활동, 또는 전후에 차용 이미지 및 연재물이 통속적인 표현 양식이 됐을 때 실행된 다양한 활동들에서도 아카이브 충동을 찾아볼 수 있었다고도 지적⁹⁵⁾하였다. 여기에서 그가 말한 전후의 활동에는 개념미술의 정보적인

93) Hal Foster, “An Archival Impulse”, *October*, 110(Autumn, 2004), p. 5.

94) Foster(주 93), p. 3.

95) Foster(주 93), p. 3.

구조, 제도비판미술이나 페미니즘 미술 등이 포함되어 있다. 그렇지만 동시에 포스터는 현대미술의 아카이브 충동은 ‘대안적 지식 또는 대항적 기억의 제스처’⁹⁶⁾를 취한다는 점에서 기존과 다른 ‘자체의 권리를 가진 하나의 경향으로 다뤄지기에 충분’하다고 언급하였다.⁹⁷⁾ 즉 이들의 작품이 폐기된 지식의 재구성과 대안적인 지식(alternative knowledge), 반(反)기억(counter-memory)의 성립에 관심을 가지는 것이며, 예술가들이 그들의 작업에 이야기를 더하고 사진 등 현재 정보의 다른 형태를 더함으로써 잃어버렸거나 추방된 정보를 찾는다고 본 것이다.⁹⁸⁾ 포스터는 이러한 예로 많은 작가들을 언급하고 있지만 특히 타시타 딘(Tacita Dean)과 토마스 히르슈호른(Thomas Hirschhorn), 샘 듀란트(Sam Durant)가 현대미술에서 국제적으로 아카이브 충동을 잘 보여준다⁹⁹⁾고 보고 이들의 작품을 중점적으로 논의를 진행하였다.

한편 이러한 아카이브의 변화된 개념을 보여주는 대표적인 전시로는 오쿠이 엔위저(Okwui Enwezor)가 2008년에 기획한 전시인 《아카이브 열병 : 역사와 기념비 사이의 사진 Archive Fever : Photography between History and the Monument》을 꼽을 수 있다. 엔위저는 이 전시를 통해 스탠 더글라스(Stan Douglas), 안리 살라(Anri Sala), 왈리드

96) 한편 이렇게 아카이브를 이용한 작가들이 ‘프레임’에 포함되지 않은 것들, 잘려나간 것, 보이지 않는 것, 망각되는 것들을 채집, 발굴하고 인식의 주체로서 이를 다시 분류, 저장함으로써 개인적인 사(史)를 구축하고자 한 사실에 대해 1960년대-1970년대의 TV, 광고 등의 새로운 매체, 소비문화의 결합이 만들어내는 이미지에 대해 개념미술 작가들이 체제 비평적인 자세를 취했던 것과 비교하여 개념미술의 연장선에 있다고 보는 관점도 있다. 또한 이 두 가지가 모두 이미지와 문자를 통해 이미 기호화된 것들의 맥락을 재구성하여 새로운 의미를 도출하려 하는 점, 의미가 구축되는 과정을 중시한다는 점, 결과적인 산물의 언어가 유사하다는 점을 함께 근거로 들었다. 백영주, 「현대 예술에서의 수행적 리서치의 양상과 의미 - 아카이브 아트를 중심으로」, 『기초조형학연구』, 13권 1호(2012), 한국기초조형학회, p. 235.

97) Foster(주 93), p. 3.

98) Foster(주 93), p. 4.

99) Foster(주 93), p. 3.

라드(Walid Raad) 등을 포함한 아카이브를 이용하는 현대 미술가들의 작업을 ‘기억상실과 자기상실감에 대항하는 투쟁’¹⁰⁰⁾으로 이야기한다. 현대미술에서 아카이브를 사용하는 방법을 잘 보여준 또 다른 전시로는 조르주 디디 위베르망(Georges Didi-Huberman)이 기획하여 2010년 독일 제트카엠(ZKM), 2011년 스페인 마드리드의 라이나 소피아(Reina Sofia) 미술관에서 진행했던 《아틀라스: 어떻게 등 뒤에 세계를 짊어질까? ATLAS: How to Carry the World on One's back?》가 있다. 이는 독일의 근대 미술사학자인 바르부르크의 미완성 프로젝트인 이미지아틀라스(Bildatlas)¹⁰¹⁾ 작품 <므네모시네 Mnemosyne>(1925-1929)¹⁰²⁾가 20세기에서 21세기까지 현대미술 작품과 미술사에 던지는 의미를 밝히는 데 목적을 두었다. 이 전시는 바르부르크의 작품뿐 아니라 연구 자료 등도 포함하여 특정 시간, 공간, 장르, 분야, 매체를 가로질러 전시를 구성하였고 결과적으로 이미지의 대규모 백과사전적 아카이브가 되었다.¹⁰³⁾ 한편 이 전시가 기획, 실현될 수 있었던 데에는 현대미술에서 창작자의 개념, 과정, 상황과 함께 감상자의 감각적 향유, 그리고 지적인 활동을 촉발하고자 하는 아카이브적인 경향을 가진 작품들이 나타났기 때문이다.¹⁰⁴⁾

100) Okwui Enwezor, Archive Fever : Photography between History and the Monument, 출처 :

https://sites.duke.edu/vms565s_01_f2014/files/2014/08/enwezor2008.pdf. 2017.05.20. p. 37.

101) 디디 위베르망에 따르면 이미지아틀라스는 이미지의 단순한 수집 넘어 몽타주 개념을 통해 의미를 얻는 ‘무한한 아카이브(infinite archive)’, 강수미, 「헤테로토피아의 질서 : 탈터 벤야민과 아카이브 경향의 현대미술」, 『미학』, 78권 0호(2014), 한국미학회, p. 48.

102) 이 작품은 63개의 패널과 971점의 도판으로 이뤄진 것으로, 1924년부터 1929년까지 서적, 잡지, 신문, 광고 등에 수록된 각종 고지도와 성좌도, 고대 유물 및 미술품 사진부터 시대를 반영한 이미지에 이르기까지 유럽의 집합적인 기억 이미지를 밝히려 하였다. 강수미(주 101), p. 47.

103) 강수미(주 101), p. 45.

104) 강수미(주 101), p. 49.

지금까지 아카이브에 대한 여러 논의와 함께, 20세기부터 현대에 이르기까지 미술에서 사용된 아카이브의 역할과 의미를 살펴보고자 하였다. 이를 통해 아카이브가 다양한 의미를 가지고 있다는 사실을 확인해 볼 수 있었다. 서론에서도 언급하였듯이 이 논문에서는 미술에서 아카이브란 기존의 수집을 통해 모은 서류, 기록의 축적물이라는 아카이브 본연의 의미에 더하여, 카와라의 작품에서의 아카이브적 특성에 관해 주관적이고 미시적인 개인의 경험이라는 할 포스터(Hal Foster)의 논의를 수긍하고자 한다. 이처럼 작가들이 아카이브를 작품 형식으로 취하는 데에는 과거의 경험이나 심리적인 이유 등 개인적인 원인이 있다고 본다. 그렇기에 포스터가 언급한 것처럼 아카이브가 다루고자 하는 주제가 역사로 통칭되는 거대 서사보다는 개인적인 경험이나, 비서사적인 구조를 보여주는 경우가 많은 것이다.

2. 작품별 분석

앞서 II장에서도 살펴보았듯 1960년대 이후 카와라의 작품은 언어를 사용한 작업이며 이는 코수스 등의 다른 개념미술 작가들과도 비교할 수 있는 부분이다. 그러나 카와라의 작품은 이뿐만 아니라 다양한 개념미술로서의 측면을 지니고 있는데, 기록을 축적해 나가는 작품들에서는 과정 미술적인 특징을, 우편 시스템을 이용한 작품들에서는 우편미술로서의 면모를 볼 수 있기도 하다. 2절에서는 아카이브의 의미를 살펴본 1절의 내용을 바탕으로 하여, 카와라의 작품들에서 장기간에 걸쳐 축적한 아카이브라는 형식이 공통적으로 사용되었음을 작품별로 나누어 분석해 보고자 한다.

1) 《오늘》

카와라의 가장 대표적인 작품인 《오늘》은 작가 자신만의 규칙을 가지고 제작되었으며, 작품을 완성한 그 날의 시간을 작품에 표시한다는 점에서 과정미술의 범주에 들어간다고 볼 수 있다. 또한 이 작품이 상당히 오랜 기간 지속되어 왔다는 점에서 강박적인 반복이라는 특징에 주목할 수도 있을 것이다. 이 항에서는 카와라의 작품과 유사한 성격을 가진 다른 작품과의 비교를 통해 작품을 분석하고, 카와라의 작품만이 가지고 있는 독자적인 아카이브적 특성을 살펴보고자 한다.

① 《오늘》 작품 분석

카와라의 작품 중 가장 오랜 기간 제작된 작품인 《오늘》[도판 9]은 1966년 1월 4일에 시작해 2013년 1월 12일까지 47년 동안 제작되었다. 이는 카와라가 임의로 정한 단색의 배경¹⁰⁵⁾ 위에 작품을 제작한 그 날짜를 흰색 물감을 이용해 그린 것으로, 작품은 그날 자정까지 완성되지 못할 경우 폐기되었다.¹⁰⁶⁾ 또한 작품의 제작 여부 역시 작가의 뜻에 따라 결정되었고, 때로는 하루에 2개 혹은 3개를 제작하기도 하였다. 날짜의

105) 작품의 배경색과 크기가 모두 작가가 임의로 결정했다. 한편 그가 뉴욕이 아닌 다른 곳에서 여행 중 만든 작품들은 크기가 작고 바탕색이 회색인 경우가 많은데 이는 그가 뉴욕으로 다시 작품을 가져와야 하기 때문이며, 회색이 색을 만들기에 수월하기 때문이었을 것으로 추정할 수 있다. Weiss(주 11), p. 19.

106) 이는 작품이 실제로 완성이 되지 않았을 경우와, 완성이 되었으나 작가의 마음에 들지 않았을 경우가 모두 해당된다. 실제로 카와라의 스튜디오를 찍은 사진을 보면 존재하는 작품이 <100년 달력>에서는 보이지 않는 경우가 있어서 이런 작품들은 파괴되었다고 추정하는 것이 가능하다. Anne Wheeler, "Works" (2015), in Jeffrey Weiss, Anne Wheeler eds., *Silence* (New York: Guggenheim Museum, 2015), p. 159.

표기는 작가가 머물고 있는 지역의 날짜 표기법과 언어에 따랐으며, 다만 라틴 문자가 쓰이지 않는 아시아에 체류할 경우 에스페란토어(Experanto)¹⁰⁷⁾를 사용했다. 이는 일본에 체류할 때도 마찬가지였으며 예시로 1991년 7월 24일의 작품은 히로시마에서 만들어졌지만 에스페란토어가 사용되었음을 볼 수 있다.[도판 10] 이 작품을 시작하고 약 1년이 지난 후인 1967년 2월 3일부터는 판지 상자에 그 날의 지역 신문을 잘라 붙였고 그 상자 안에 작품을 보관했다.¹⁰⁸⁾ 이렇게 상자에는 작품을 제작한 그 날 그 날의 신문지를 붙임으로써 작품이 그 날에 만들어졌음을 증명하는 동시에 이 자체로 하나의 아카이브를 형성하고 있다고 볼 수 있다.

이 연작의 정확한 작품 개수가 공식적으로 알려진 바는 없지만 2012년 데이비드 즈위너 갤러리에서 열렸던 개인전에서 출간된 『온 카와라 : 뉴욕과 다른 136개 도시에서의 일일회화 *On Kawara: Date Paintings in New York and 136 Other Cities*』(2012) 도록을 통해 2012년까지의 작품 갯수를 확인할 수 있다. 이 도록에 따르면, 카와라는 1966년 1월 4일부터 2011년 11월 24일까지 《오늘》을 총 2761개 제작하였다.¹⁰⁹⁾ 45년간 매년 61개 이상을 제작한 것으로, 평균적으로 6일마다 1개를 제작한 셈이다. 그리고 이 중 뉴욕이 아닌 다른 나라나 도시에서 제작된 작품은 667개로¹¹⁰⁾ 카와라가 꾸준히 여행을 하였음을 보여주고 있다. 실제

107) 폴란드의 안과 의사 L.L.zamenhof(1859-1917)가 1887년에 창안한 국제어, 국제적 의사소통을 위해 배우기 쉽고 중립적인 언어를 목표로 하여 만들어진 것으로 세계에서 가장 많이 쓰이는 인공어이다. 출처:
<http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=934977&cid=43667&categoryId=43667>.
 2017.05.16.

108) 카와라는 작품에 맞춰 박스를 제작하였지만 작품의 크기가 지나치게 클 경우 만들지 않기도 하였다. Jeffery Weiss, "Introduction" (2015), in Jeffrey Weiss, Anne Wheeler eds., *Silence* (New York: Guggenheim Museum, 2015), p. 19.

109) Tommy Simoons, Angela Choon eds., *On Kawara: Date Painting(s) in New York and 136 other cities*(Antwerpen: Ludion, 2012), pp. 18-21, p. 153.

로 이 도록에서는 2011년까지 136개의 도시에서 작품이 제작되었음을 확인 가능하다. 특히 1973년에 제작한 작품들의 상자 속의 신문지들을 통해서 그 해에만 21개의 도시를 방문했다는 점을 알 수 있다.¹¹¹⁾ 그는 이 시기 다양한 국가의 언어를 사용하고, 한 곳에 정착하기보다는 끊임없는 여행을 통해 자신의 삶이나 작품에서 국가나 문화의 경계를 지우고자 하였고, ‘세계 시민’이 되고자 하였다.¹¹²⁾

한편 카와라의 《오늘》은 일정한 규칙 내에서 작가가 강박적일 정도로 치밀하게 작업을 이어 나간다는 특징을 보였기에 상당한 양을 축적하게 되었다. 알려진 바에 따르면 카와라 역시 처음 이 작업을 시작할 때부터 이렇게 방대한 양이 될 것이라고 예상하지 못했던 것으로 추측해 볼 수 있다. 처음 카와라가 이 작품을 계획했던 것은 1965년 가을로 이 때 그가 자신의 지인들과 나눴던 대화에 의하면, 카와라는 최대 이 작품을 20년 정도 이어갈 수 있을 것이라 생각했다고 한다.¹¹³⁾ 이를 감안하였을 때 결과적으로 그의 계획보다 2배 이상 오랜 기간 작품을 이어온 셈이다. 카와라는 자신의 약속, 즉 이 반복적인 작업이 미술계에 진지하

110) Simoens, Choon(주 109). p. 153.

111) 2월 18일 카사블랑카(모로코), 2월 24일 라스 팔마스 데 그란 카나리아(스페인), 3월 14일 프리타운(시에라리온), 6월 5일 할리팩스(캐나다), 8월 22일 세인트존(캐나다), 8월 24일 메인 포틀랜드(미국), 8월 27일 보스턴(미국), 10월 10일 피츠버그(미국), 10월 12일 오하이오 컬럼비아(미국), 10월 15일 인디애나폴리스(미국), 10월 18일 세인트루이스(미국), 10월 21일 토피카(미국), 10월 27일 덴버(미국), 10월 31일 산타페(미국), 11월 2일 플렉스랩(미국), 11월 6일 라스베가스(미국), 11월 15일 로스앤젤레스(미국), 11월 22일 샌프란시스코(미국), 11월 25일 새크라멘토(미국), 12월 10일 산디에고(미국), 12월 30일 아틀란타(미국), Simoens, Choon(주 109), pp. 173-193.

112) 1993년 온 카와라의 뉴욕 디아센터 전시 카탈로그에서 린네 쿡(Lynne Cooke)이 그를 지칭한 단어로, 카와라 스스로 이 단어를 기쁘게 수용한다고 적고 있다. 이 시기 그의 작품과 활동을 가장 잘 대변할 수 있는 단어라 생각하여 사용하였다. ‘세계시민(A citizen of the world)’이라는 단어가 맨 처음 등장한 것은 Jose Lebrero Stals가 ‘No-Man’s Land Tierra de nadie’, Hospital Real, Granada, 1992, p.116이다.
http://www.diaart.org/media/_file/brochures/kawara-on-1993-2.pdf.

113) Wheeler(주 106). p. 220.

게 받아들여지려면 최소 10년이 걸릴 것이라 예상했다고 말하기도 했다.¹¹⁴⁾

그리고 이러한 카와라의 작업과 유사하게 수십 년에 걸쳐 반복적인 작업을 했던 작가들을 비교해볼 수 있다. 먼저 로만 오팔카는 1965년부터 사망할 때까지 46년간 《인생의 프로그램 Le programme de vie, Opalka 1965/1-∞》(1965-2011)[도판 11]이라는 연작을 작업했다. 이는 검은 캔버스에 흰색 물감으로 1부터 숫자를 적어나가는 작업으로, 개별 캔버스 작업은 ‘데타이(Detail)’로 명명¹¹⁵⁾한다. 작업이 매일 끊임없는 반복으로 이뤄진다는 점과 사망과 함께 완료되었다는 점¹¹⁶⁾에서 카와라의 《오늘》 작업과 유사하다. 다만 오팔카는 카와라와 달리 하루에 하나만의 작품을 제작하였다. 이와 관련하여 칼린 드 용(Karlynn De Jongh)이 진행했던 <온 카와라, 대답하지 않은 질문들 On Kawara, Unanswered Questions>이라는 프로젝트¹¹⁷⁾에서 오팔카는 카와라가 하루에 여러 작품을 만들었다는 사실을 들어 어떻게 하루가, 즉 《오늘》작품이 여러 개가 될 수 있는지 묻기도 하였다. 이는 오팔카와 카와라가 하루의 개념에 대해 다르게 생각했다는 사실을 보여주는 것이기도 하다.

또 다른 작가인 호르스트 아데미이트(Horst Ademeit)는 1990년부터 14년간 매일 자신의 삶을 이루고 있는 다양한 사물들과 환경에서 일어나는 여러 가지 현상을 기록하고, 폴라로이드 사진으로 찍었던 작가이다. 그는 자신이 실제로 거주하고 일했던 공간이 보이지 않는 광선을 분출하

114) 김승덕, 고트로(주 33), p. 158.

115) 김성호, 「로만 오팔카 연구의 한 방법론-베르그송의 ‘지속’과 관련한 시간성 탐구를 중심으로」, 『인물미술사학』, 2호(2006. 12), 인물미술사학회, p. 79.

116) 그가 마지막으로 적은 숫자는 5,607,249였다는 것을 오팔카의 공식 홈페이지를 통해 확인할 수 있다. 출처 : http://opalka1965.com/fr/index_fr.php?lang=en. 2017.06.18.

117) 2011년 열렸던 54회 베니스 비엔날레에서 칼린 드 용과 사라 골드(Sarah Gold)는 함께 《사적인 구조 Personal Structures》라는 전시를 기획했고 이 프로젝트는 전시와 함께 진행된 여러 프로젝트 중 하나였다.

고 있다고 생각했고, 이를 차가운 광선(cold rays)으로 지칭했다.¹¹⁸⁾ 아데미이트는 2003년 9월 24일까지 작업을 매일 지속하였고, 이는 6006장의 폴라로이드 사진으로 남았다. 그의 사진들은 2010년 그가 사망한 뒤 열린 전시 《비밀스러운 우주 Secrete Universe》(2011)[도판 12]에서 일상적 생각이 빼곡히 적혀있는 일지를 비롯하여 줄자와 컴퍼스 같은 측정 도구 등과 함께 전시되었다. 그의 작업들은 자신만의 고유 넘버링을 통한 아카이브 시스템으로 구축되었으며, 여기서 그는 화자로서 아카이빙을 통해 자신의 삶을 강박적으로 서술하였다.¹¹⁹⁾ 아데미이트의 작품은 강박적일 정도로 치밀하고 꾸준하게 아카이브를 구축하였다는 점과, 그것이 다른 내용이 작가가 직접 경험한 일상과 주변의 이야기라는 점에서 카와라의 작품과 유사하다고 볼 수 있다.

이처럼 카와라의 작품에서 오팔카나 아데미이트 등의 작가들과의 유사점을 찾을 수 있다. 그러나 카와라는 작품을 축적한 기간 자체가 매우 길며, 철저한 원칙 아래에서 작업하였고 신문을 이용해 그 자체로 아카이브를 만드는 등 다른 작가들과 차별화된 면이 있었다.

② 카와라의 일본 시기 구상 회화의 관련성

《오늘》에 대한 주요 논의 중 카와라의 과거 일본 시기 작품과 이를 관련짓는 논의를 찾아볼 수 있다.¹²⁰⁾ 연구자 역시 카와라가 작품에서 위와 같이 아카이브의 형식을 취하게 된 데에는 그의 과거 활동과의 연관성을 볼 수 있다고 파악하였고, 1절에서 논의하였던 데리다와 포스터의

118) 백영주(주 96), p. 233.

119) 백영주(주 96). p. 233.

120) 우정아는 박사논문을 비롯한 연구들을 통해 카와라의 1960년대 이후 작품인 《오늘》에서 카와라의 과거 경험으로 인한 전쟁 경험이 드러난다고 말했다.

논의를 바탕으로 이를 설명하고자 한다.

아카이브에 대한 가장 대표적인 논의 중 하나로 꼽히는 데리다의 『아카이브 열병 *Archive Fever*』(1996)은 아카이브를 지그문트 프로이트(Sigmund Freud)의 논의를 바탕으로 한 정신분석학적인 면에서 탐구하고자 하였다. 여기에서 아카이브와 트라우마의 관련성을 먼저 살펴볼 수 있다. 데리다는 이 책에서 아카이브에 대한 집착인 ‘아카이브 열병’을 지칭하며 먼저 아카이브를 추동하는 원초적인 기원을 향한 갈망에 대해 지적한다.¹²¹⁾ 여기에서 데리다는 요세프 하임 예루살미(Yosef Hayim Yerusalmi)가 쓴 책인 『프로이트와 모세:유한과 무한의 유다이즘 *Freud's Moses:Judaism Terminable and Interminable*』(1991)을 예로 드는데, 예루살미는 본인이 정신분석학의 외부에서, 역사학자로서 과학적 객관성을 유지하고 있다고 믿었다. 그래서 프로이트의 사적인 편지들을 통해 주관적 해석 없이 객관적 사실만을 발굴하려고 노력하였다. 이 방법을 통해 그는 완벽한 아카이브에 접근하고, 그 너머에 존재하는 진실에 다가가서 아카이브를 발견한 첫 번째 사람이 되고자 하였다. 데리다는 이러한 예루살미의 노력을 아카이브 열병으로 지칭하며 아카이브의 근원을 발견하고자 하는¹²²⁾ 그의 욕망에서 비롯한 것이라 이야기하였다.

그리고 데리다는 아카이브 열병에 대해 아카이브를 향한 강박적이고 반복적인 노스텔지아적인 욕망이며, 근원으로 돌아가고자 하는 억누를 수 없는 욕망과 가장 완전한 태고의 순간으로 돌아가고자 하는 향수병으로 설명했다.¹²³⁾ 즉 잃어버린 어떤 것을 기억하고자 하는 집착을 아카이브 열병으로 본 것이며, 프로이트의 정신분석학적인 측면에서 무엇의 근원을 되찾아 소유하고자 하는 욕망을 보았기에 이를 관련짓고자 한 것이

121) Derrida(주 77). p. 12.

122) Derrida(주 77), p. 89.

123) Derrida(주 77), p. 91.

다. 그렇기에 근대 이후에 나타난 사람들의 아카이브에 대한 강박적, 반복적인 욕망을 결여와 부재를 채우고자 하는 프로이트적 징후라고 보았다.

또한 절단된 팔과 다리가 아직도 본래의 자리에 있는 것처럼 느끼는 환각지(幻覺肢)¹²⁴⁾증상과 같은 트라우마가 있을 때 아카이브 열병이 발생한다고 설명하며 이는 기억에 대한 내재적 장애가 있을 때 나타나는 현상이라고 논하였다. 무언가를 잃어버렸거나 비밀리에 숨겨진 것을 아카이브를 통해 발견하고자 하는 욕구를 프로이트의 반복강박(repetition compulsion)개념¹²⁵⁾과 결부하여, 트라우마¹²⁶⁾와 동반되는 이 반복강박이 아카이브 열병을 초래한다고 논한 것이다.

반복은 위에서도 언급하였듯 카와라의 《오늘》에 있어 주요한 특성이라 할 수 있다. 한편 그의 1950년대 작품들에서도 마찬가지로 반복이라는 특성이 잘 드러났음을 볼 수 있는데 예를 들어 <도살자의 아내>,

124) 사지(四肢)가 절단된 후에도 마치 그것이 존재해 있는 것처럼 감각되는 현상, 출처 :

<http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1155395&cid=40942&categoryId=32783>. 2017.05.14.

125) 프로이트의 『쾌락원칙을 넘어서 Beyond the Pleasure Principle』(1920)의 두 번째 장에서 근대성의 출현과 함께 발생하는 사건 사고들, 예를 들면 철도 사고나 제1차 세계대전의 후유증을 앓고 있는 환자들이 꿈 속에서 끊임없이 그 사건의 장면으로 이끌리는 ‘반복강박’에 대해 분석하며, 이 분석은 현대 트라우마 연구자들의 이론에 초석이 된다. 김정하, 「트라우마와 정동」, 『비평과 이론』, 19권 2호(2014 가을/겨울), 한국비평이론학회, p. 53.

126) 샤르코는 히스테리아의 근본적 원인은 트라우마에 있다고 보았다. 프로이트는 그리스어 ‘titrōskō(떨다)’에서 파생된 외상적 트라우마의 개념을 정신적 개념으로 파악하며, 샤르코의 개념을 심리학적 영역으로 발전시켰다. 그는 트라우마의 ‘반복-강박’은 1차적으로 존재했던 경험과 연관되어 이후에 발생하는 ‘사후성’, 혹은 뒤늦은 계기(Nachträglich)에 의해서 일차적으로 억압된 기억이 트라우마로 다시 재구성된다고 설명한다. 프로이트는 이러한 ‘사후성’에 의해서 일어나는 트라우마를 ‘트라우마적인 기억(traumatic memory)’이라는 용어로 지칭하면서 이는 ‘기억’이라는 단어가 작동하는 것과는 전혀 다른, 극복할 수 없는 것임을 설명했다. 정연심, 「나의, 그리고 타인의 고통에 관하여」, 『현대미술사학회』, 28권(2010), 현대미술사학회, p. 281.

《욕실》 등에서는 분해된 인체의 모습, 격자무늬의 타일 등 요코하마 타다시가 증식(proliferation)이라고 부른 반복성과 연속성이 나타난다. 이 뿐 아니라 질병, 상처 입은 피부, 임신부, 곰팡이 등 역시 반복되어 나타나는 요소임을 볼 수 있다. 《욕실》에서 볼 수 있는 질서정연한 타일로 구성된 밀폐된 공간과 그 안에서 일어나는 비이성적인 살인은 당시 비평가 타키구치 슈조(瀧口修造)가 주목했듯 순진함과 병적인 것을 교묘하게 결합해 합리적이며 이성적인 면과 심리적으로 괴로운 비이성적 측면을 대조시키고 있다.¹²⁷⁾

이에 덧붙여 《욕실》에서 화면 속 인물들이 훼손된 신체와 혈흔 등에 대해 무표정으로 일관하며 아무 감정적인 동요를 느끼지 못했던 것처럼 일일회화에서도 부제를 통해 수많은 죽음과 사건, 사고들이 카와라의 일상과 뒤섞여 드러나지만 표면상으로는 무미건조한 언어가 끊임없이 반복된다. 외적으로 드러나는 형식은 상당히 다르지만 고통이나 비극에 대해 무감각하게 반응한다는 점에서 두 작품에 일관성이 있다고 볼 수 있다.¹²⁸⁾

I 장에서도 살펴보았던 것처럼 카와라의 1950년대의 작품은 패전이라는 시대적인 배경으로 인한 사람들의 심리를 표현했던 작품이었다. 카와라의 《오늘》 역시 과거의 작품과 마찬가지로 반복이라는 특성을 가지고 감정의 서술 등을 배제하였다는 점에서 공통점을 찾을 수 있다. 이런 점에서 패전이라는 시대적인 배경과 긴밀히 연결되어 있는 1950년대 카와라의 구상적인 작품들과 《오늘》이 형식적으로는 다를지라도 분절된 것이 아니며 연속성을 가진 것으로 볼 수 있다. 즉 두 시기의 작품 모두 패전에 대한 경험에 영향을 받은 것으로 카와라의 《오늘》에서 보이는 강박적인 수집 욕구 역시 테리다가 아카이브 열병을 일으키는 원인으로

127) 양은희(주 4), pp. 54-56.

128) 우정아(주 7), p. 61.

지목한 트라우마로 인한 것으로 볼 수 있을 것이다.

이러한 아카이브 열병이 드러나는 작품으로는 게르하르트 리히터의 <아틀라스>[도판 13]를 볼 수 있는데 이는 1962년부터 1968년까지 전후 독일 사회를 성찰하여 서적, 신문, 잡지 등의 이미지를 스크랩해 모아둔 자료의 집합체이다. 리히터는 전쟁에 직접 참여하지는 않았지만 정치, 역사, 사회적 사건들로부터 발생한 트라우마를 아카이브 형식의 기록으로 보여주고 있다. 전후 독일의 불편한 기억을 강박적으로 덮어쓰려는 듯이 당시 그가 둘러싸여 있던 세계를 대량의 대중매체와 소비문화를 보여주는 수많은 이미지 조각들을 통해 펼치고 있다.¹²⁹⁾ 벤자민 부홀로(Benjamin Buchloh)는 리히터의 <아틀라스>를 두고 그의 작품의 첫 부분이 가족에 대한 내용임을 들어 가족을 떠나는 상실감에 주목해 바르부르크의 <므네모시네 아틀라스 Mnemosyne Atlas>¹³⁰⁾과 유사한 ‘기억 상실(memory crisis)’에 대한 반응으로 보기도 한다.¹³¹⁾ 또한 크리스티앙 볼탕스키(Christian Boltanski)는 홀로코스트의 희생자들을 연상시키는 흑백사진을 이용해 트라우마가 세대 간에 어떻게 전승되는지 보여주며 역사와 기억의 문제를 다룬다. 홀로코스트를 직접 경험하지 않은 볼탕스키의 아카이브 전략은 본인이 직접 경험하지 않은 상실된 과거를 현재로

129) 백영주(주 96), p. 236.

130) 조르주 디디 위베르망(Georges Didi-Huberman)은 2010년 독일 제트카엠(ZKM), 2011년 스페인 마드리드의 라이나 소피아(Reina Sofia)에서 진행했던 《아틀라스: 어떻게 등 뒤에 세계를 짊어질까? ATLAS: How to Carry the World on One's back?》를 통해 바르부르크의 <므네모시네 아틀라스>가 현대미술과 미술사에 시사하는 의미를 밝히고자 하였다. 이 전시는 이 작품뿐 아니라 바르부르크의 연구 자료까지 포함하여 시·공간은 물론 장르까지 가로지르는 결과로 대규모 백과사전적 아카이브가 되었다. 당시 이러한 아카이브 경향의 미술이 발생하고 전개되는 현대미술의 분위기가 있었기에 이 전시가 실현, 수용되는 것이 가능했다고 평가한다. 강수미(주 101), p. 49.

131) Benjamin H. D. Buchloh, “Gerhard Richter’s “Atlas” : The Anomic Archive”, *October*, vol.88(Spring, 1999), p. 136.

복귀시키며 과거의 고통이 현재까지 전승된다는 사실을 기록하고 보관하려는 아카이브적 충동을 보여주고 있다.¹³²⁾

덧붙여 설명하자면 포스터가 국제적인 아카이브 경향의 미술을 잘 보여준다고 언급한 타시타 딘(Tacita Dean)과 토마스 히르슈호른(Thomas Hirschhorn)¹³³⁾에 대해 정연심은 이들이 전후 세대로서 공통적으로 ‘잃어버린 트라우마의 기억과 흔적’을 보여주고 기록하며, 이들 세대가 형성하는 전쟁과 기억에 대한 문제가 아직도 현재성을 띠고 있음¹³⁴⁾을 볼 수 있다고 지적하기도 한다.

예를 들어 위에서 포스터가 언급한 작가들 중에서도 타시타 딘은 아카이브로서의 속성을 잘 보여주고 있다. 작가는 단편영화와 함께 작가 본인이 ‘방백(asides)’이라 부르는 텍스트가 더해진 비디오를 중심으로 작업하지만 그 외에도 사진이나 드로잉, 음향과 같은 다양한 매체를 작업에 사용한다.¹³⁵⁾ 작가가 주로 다루고자 하는 주제는 망각되고 중심에서 멀리 떨어진 사람, 사물, 장소에 주목하는 것인데 이 중에서도 사진집 <플로 Floh>(2001)[도판 14]는 우연성과 무작위성을 갖춘 아카이브의 강박적이며 충동적인 속성을 잘 보여주고 있다고 볼 수 있다.¹³⁶⁾ 또 딘이 영국 턴머스 출신의 실패한 사업가 도널드 크로허스트(Donald Crowhurst)에 대해 작업한 세 편의 단편영화 중 하나인 <턴머스 일렉트론 Teignmouth Electron>(2000)은 대안적인 역사와 반기억을 다루어 과거와 소통할 수 있는 가능성을 마련하기도 한다.¹³⁷⁾

132) 정연심, 「2000년대 이후의 현대미술과 아카이브 열병」, 『미술세계』, 2012.12, p. 88.

133) Foster(주 93), p. 3.

134) 정연심(주 132), pp. 302-303.

135) Hal Foster, et al. 『1900년 이후의 미술사 Art since 1900』(2004), 배수희 외 7명 (세미콜론, 2012), p. 716.

136) 김상호, 「잃어버린 시간과 기억의 아카이브 - 타시타 딘의 사진집 《플로》」, 『미술사논단』, 39(2014.12), 한국미술연구소, p. 167.

137) 장선희, 「Tacita Dean. Contemporary Art, Archive Fever, and Alternative

이와 같이 딘이 규정된 역사 서술과 그리고 연속적인 시간에 따른 논리정연한 서사를 거부하고 보다 미시적이고 일상적인 것에 주목하여 대안적인 서사를 마련하고자 한 점은 카와라의 작품에서 볼 수 있는 특징이기도 하다.¹³⁸⁾ 무한한 반복을 기본 전제로 하여 제작되는 그의 작품은 비서사적이기에¹³⁹⁾ 일반적인 역사 서술의 흐름과 대치된다고 볼 수 있으며, 이런 점은 딘이 과거에 있었던 사실을 다시금 현실로 가져와 과거와 현재라는 시점을 불분명하게 만들었다는 점에서 유사점을 발견할 수 있다.

2) 《일지》 · <100년 달력> · 《나는 읽었다》

카와라가 제작한 작품들에서는 공통적으로 수집 행위를 볼 수 있지만 2항에서는 그 중에서도 《일지》, <100년 달력>, 그리고 《나는 읽었다》에 대해 다루고자 한다. 이 작품들은 모두 《오늘》과 관련이 있다고 볼 수 있는데 특히 《일지》와 <100년 달력>은 그 자체가 작품이면서 동시에 《오늘》에 대한 상세한 정보와 제작 여부를 파악할 수 있는 아카이브 역할을 하기도 한다. 《나는 읽었다》는 《오늘》이 제작되는 날에 한해서만 만들어졌다는 점에서 《오늘》과의 관련성을 볼 수 있

History 타키타 딘 - 동시대 예술, 기록문서 열풍, 그리고 대안적 역사」, 『서양미술사학회논문집』, 39(2013), 서양미술사학회, pp. 337-344.

138) 우정아(주 7), p. 61.

139) 주류 트라우마 이론을 기초로 하여 1990년대부터 미국에서 발전, 영미 문화권에 전파된 트라우마 서사 문학 장르의 형식에서도 유사하게 볼 수 있다. 이 장르에서는 주로 홀로코스트나 베트남 전쟁 등으로 인한 외상의 피해자와 그들의 삶의 변화를 다룬 문학에서 비서사적(non-narrative)인 형식이나 연속적인 시간 선상에서 벗어나는 파열적이거나 비종결적인 서사구조 등의 실험적인 형식을 볼 수 있다. 서길완, 「트라우마 이론의 폐단과 대안 서사 모색 : 돈 드릴로의 「미래의 폐허에서」와 「떨어지는 남자」를 중심으로」, 『비평과 이론』, 11권 1호(2017년 봄), 한국비평이론학회, p. 53.

다.

이와 더불어 이 세 작품과 과정미술(Process Art)의 개념을 함께 언급할 수 있을 것이다. 과정미술이란 작품을 만드는 과정을 그 작품의 주제로 삼는 미술¹⁴⁰⁾로 비평가 토마스 올브라이트(Thomas Albright)는 이에 대해 변화의 행위 그 자체를 창조하는 과정이라 정의하기도 했다.¹⁴¹⁾ 대표적으로 로버트 모리스(Robert Morris), 리처드 세라(Richard Serra), 칼 안드레(Carl Andre) 등의 작가들을 들 수 있으며 이들은 최종적인 형태를 염두에 두지 않고 작품이 만들어지는 절차를 보여주거나¹⁴²⁾, 과정 자체를 제작물로 선보이기도 했다. 이러한 과정미술의 특징은 카와라의 작품에서도 드러나는데 특히 《일지》, <100년 달력>, 《나는 읽었다》에서 이를 잘 확인할 수 있다. 이어지는 내용에서는 이러한 특징과 함께 여기에서 드러나는 아카이브적인 특성을 살펴볼 것이다.

① 《일지》

《일지》[도판 15]는 각 해에 한 권씩 《오늘》에 대한 정보를 담고 있었던 바인더의 모음이다. 이를 이루고 있는 요소는 해에 따라 약간씩의 차이가 있지만¹⁴³⁾ 모든 일지에 필수적으로 들어갔던 요소는 <달력 Calendar>, <색상 Colors>, <부제 Subtitles>였다. 이 기록을 통해 《오늘》이 그 해는 물론 그 달에 몇 번째로 만들어진 작품이었는지와 작품

140) 월간미술, 『세계미술용어사전』(월간미술, 2007), p. 37.

141) Michael Archer, *Art since 1960*(London : Thames and Hudson, 2002), p. 61, 백영주, 「프로세스 아트의 조형 전략과 방법론적 특성」, 『기초조형학연구』, 11권 3호(2010), 한국기초조형학회, p. 198에서 재인용.

142) Foster, et al.(주 135), p. 580.

143) 1966년에서 1972년까지의 《일지》에는 《오늘》에 대한 기록들 외에 카와라의 동선을 따라 그의 스튜디오나 뉴욕의 여러 출입구들을 찍은 흑백 사진들도 포함되어 있었다.

의 바탕색, 크기를 알 수 있다.¹⁴⁴⁾ 또한 작품을 만든 날짜와 함께 그 날의 부제는 무엇이었는지도 확인 가능하다.

《일지》의 상세 내용 중 <달력>은 시중에서 판매하고 있는 달력 형태의 페이지로 《오늘》의 제작 여부와 캔버스 크기를 표기한 것이다. <색상>[도판 16]은 그 날 제작한 《오늘》의 배경색을 1x2cm 크기의 종이에 실제로 칠한 것으로, 특정 작품이 해당 연도와 해당 월에 몇 개째 완성된 것인지 그 순서를 기록하였다. 그리고 <부제>[도판 17]에서는 가장 많은 정보를 볼 수 있는데, 작품이 완성된 날짜와 장소, 해당 연도와 해당 월의 몇 번째 작품인지, 캔버스의 크기는 무엇인지 등이다. 이 모든 정보의 앞쪽에는 종종 “+” 표시가 있는데 이는 해당일의 작품 보관 상자에 신문 기사를 붙였음을 의미한다. 그리고 마지막으로 그 날에 해당하는 부제를 기록하였다. 그의 작품에는 언제나 부제가 있었는데 이 부제의 내용은 카와라가 그 날 읽은 기사의 내용, 그의 개인적인 일화 그리고 작품에 대해 직접 언급한 내용 등이 포함되어 있다. 먼저 신문 기사를 읽고 쓴 부제에는 아래와 같은 예시들이 있다.

1966년 1월 4일 뉴욕의 교통 파업 (New York's traffic strike.)

1966년 1월 31일 미국이 북베트남을 다시 폭격하기 시작했다. (U.S.A. began to bomb North Vietnam again.)

1966년 4월 13일 뉴욕 이스트강 아래 지하철 터널에서 케이블 폭발로 작업인부 한 명이 사망 (In New York, a cable explosion in a subway tunnel under the East River killed one maintenance worker.)

144) 크기는 미리 정해진 알파벳으로 표기하였다. 각각의 크기는 아래와 같다.

A: 8x10인치(20.3x25.4cm) / A': 8x16 1/2인치(20.3x41.9cm) / B: 10x13인치(25.4x33cm) / C: 13x17인치(33x43.2cm) / D: 18x24인치(45.7x61cm) / E: 26x36인치(66x91.4cm) / F: 41x56 1/2인치(104.1x143.5cm) / G: 52 1/2x76 1/2인치(133.4x194.3cm) / H: 61x78인치(155x226.1cm)

1967년 11월 3일 소비에트의 볼셰비키 혁명 기념일이 크렘린 의회에서 열린다.

(The Soviet Jubilee of the Bolshevik Revolution opens at the Kremlin Palace of Congresses.)

1969년 7월 21일 지구로부터 38,857마일 떨어진 거리에 있는 아폴로 11호

(APOLLO 11 At the distance of 38,857 miles from earth)

그리고 다음으로는 카와라 자신의 개인적인 일화와 작품에 대한 생각들을 볼 수 있는 부제들도 있었음을 볼 수 있다.

1966년 1월 16일 제니이 내 작업실에 왔다. (Janine came to my studio.)

1966년 1월 20일 나는 혼자가 되기로 결심했다. (I have decided to be alone.)

1966년 3월 20일 타에코가 내게 키스했다. 나는 그녀에게 ‘괜찮아?’라고 물었다.

(Taeko kissed me. I asked her 'are you all right?')

1966년 3월 29일 나는 어젯밤에 잘 자지 못했다. (I didn't sleep well last night.)

1966년 11월 18일 나는 그려진 날들을 수집한다. (I collect the painted days.)

1966년 12월 21일 나는 내가 무엇을 하는지 모르지만 내가 날짜를 모으는 것은 알고 있다. 내가 색칠하고 날짜를 쓴 캔버스이다. (I don't know what I do but I know that I collect dates; that is, painted canvases on which the dates are written by me.)

1971년 7월 17일 나는 11시 38분에 일어났고 이것을 그렸다. (I got up at 11.38 A.M. and painted this.)

다만 1972년 10월 30일 이후에는 부제로 그 작품이 만들어진 요일만을 적는 것으로 단순화되었고, 이후에 과거와 같은 문장 형태의 부제가 쓰이는 경우는 간헐적으로만 확인이 가능하다.¹⁴⁵⁾

145) 간헐적으로 사용된 부제들은 다음과 같다. 2003년 6월 25일 물질, 에너지, 의식

이처럼 《일지》는 《오늘》이 제작되는 동안 지속적으로 함께 제작되었다. 그렇기에 각각의 바인더 하나, 그리고 바인더의 모음은 그 자체로 작품인 동시에 《오늘》에 대한 모든 정보를 확인할 수 있는 아카이브라 할 수 있다.

② <100년 달력>

<100년 달력>[도판 18]은 20세기와 21세기에 해당하는 100년의 날짜를 표시한 도표 두 개로 이뤄진 작품이다. 이를 통해서 특정 날짜에 《오늘》을 제작하였는지 여부와 함께, 만약 제작하였다면 몇 개를 제작했는지를 한 눈에 파악할 수 있다. 작품의 제작 여부는 각 날짜의 칸에 어떤 색이 찍혀 있는지를 통해 알 수 있는데 카와라가 《오늘》을 제작하지 않은 날은 노란색, 1개를 제작한 날에는 초록색, 2개 이상을 제작한 날에는 빨간 색을 칠하였다. 그의 <파리-뉴욕 드로잉>의 일부 드로잉에 날짜를 표기한 도표가 나타나는 점을 통해 이 작업의 전신을 볼 수 있다.

이처럼 <100년 달력> 역시 《일지》처럼 이미 완성된 작품이자 《오늘》에 대한 아카이브인 것이다. 오히려 작품을 제작한 날짜가 무슨 요일이었는지, 해당 날짜에는 몇 개의 작품을 제작하였는지 등 《오늘》작품 자체만을 보았을 때 얻을 수 있는 정보보다 더 많은 정보를 얻을 수 있기도 하다. 이를 제작한 과정 자체가 수집이라 할 수 있으며 카와라의 강박적인 수집 욕구를 잘 보여주고 있다.

(Matter, energy, consciousness) / 2006년 3월 24일 코드와 침묵 사이 (Between codes and silence) / 2013년 1월 12일 침묵과 발언 (Silence and utterance)

③ 《나는 읽었다》

《나는 읽었다》[도판 19]는 카와라가 본인이 읽은 신문 기사를 스크랩 하여 바인더에 모아둔 것으로, 신문지를 잘라 이를 종이에 붙이고 그 옆에 주로 붉은 펜으로 그가 잘라 붙인 신문의 이름과 날짜를 적었다. 그리고 그 페이지에 동그라미를 치거나 줄을 긋고, 때로는 문장이나 문단의 주석을 달기도 했다. 이와 같이 신문지를 수집하는 과정에서 신문을 만지고, 읽고, 자르고, 붙이고, 접거나 펴고, 종이를 돌리고, 주석을 달거나 밑줄을 치는 등의 활동이 모두 연결되어 있었던 점을 볼 수 있다.¹⁴⁶⁾ 기사의 주제는 매번 다양했고 때로는 신문기사 스크랩이 위아래가 뒤집힌 채 겹쳐 붙어 있는 경우도 있어 어떤 내용을 읽었는지 파악이 어려운 경우도 있었다.¹⁴⁷⁾

한편 이 작업은 그가 《오늘》을 만드는 날에만 진행했는데 그 날 《오늘》의 부제와 《나는 읽었다》의 스크랩 내용이 일치하는 날도 종종 있었다. 1972년 이후 카와라는 부제에 더 이상 신문 기사나 그 날의 일화를 적지 않고 요일로 대체했지만, 그럼에도 《오늘》을 제작하는 날에 《나는 읽었다》를 계속 제작하였다. 한편 이 작품에서 카와라의 다른 바인더를 이용한 작품인 《나는 만났다》나 《나는 갔다》와 차이를 보이는 부분이 있는데 앞의 두 작품은 1년마다 바인더 1개씩을 사용했던 반면, 《나는 읽었다》는 180페이지로 이뤄진 바인더 하나를 수년 간 사용하기도 했다.¹⁴⁸⁾ 이는 매일 제작되었던 앞의 두 작품과는 달리 이 작품이 《오늘》이 제작되는 날에만 만들어졌기 때문으로 볼 수 있다. 즉

146) Maira Gough, "The Newspaper" (2015), in Jeffrey Weiss, Anne Wheeler eds., *Silence*(New York: Guggenheim Museum, 2015), p. 202

147) 우정아(주 7), p. 58.

148) Wheeler(주 106), p. 109.

이는 수십 년 간 실제 그 날의 신문을 수집하였다는 점에서 일종의 아카이브라고 볼 수 있다.

3) 《나는 일어났다》 · 《나는 아직 살아있다》

《나는 일어났다》와 《나는 아직 살아있다》는 카와라의 다른 작품들과 달리 우편 시스템을 이용하여 다른 사람들에게 보내기 위한 목적으로 만들어졌다. 카와라의 이 작품들은 우편미술(Mail art)로도 볼 수 있는데, 먼저 우편미술이란 1960년대 말에서 1970년대 초에 이를 처음 시작한 레이 존슨(Ray Johnson)을 비롯한 다양한 작가들이 작품을 제작하는데 우편 시스템을 사용했던 것이었다. 존슨은 1950년대 중반에 그가 알고 있던 작가, 미술사가를 포함해 그가 전화번호부에서 번호를 찾을 수 있었던 유명한 인물들에게 편지를 보내는 행위를 통해 하나의 네트워크를 만들고자 하였다.¹⁴⁹⁾ 이를 우편미술의 시작으로 볼 수 있는데, 존슨은 1962년 뉴욕 통신 학교(New York Correspondence School of Art)를 설립하며 더욱 본격적으로 우편미술을 알리고자 하였다. 이를 통해 여기에 소속되어 있던 작가들에게 존슨 자신의 주변인들이나 모르는 이들에게 편지를 보내고 그들이 서로 편지를 교환하도록 유도하기도 했다.

1960년대를 거쳐 1970년대에 이르러 우편미술은 잡지 『파일 FILE』¹⁵⁰⁾의 우편미술 작가들에 대한 도움과 휘트니미술관(Whitney

149) Seeta Pena Gangadharan, "Mail art : networking without technology", *New media & Society*, vol. 11(2009), p. 285.

150) 캐나다 개념미술 작가 집합체인 제네럴 아이디어(General Idea)가 1971년 창간한 잡지이다. 우편미술 작가였던 켄 프리드먼(Ken Friedman)이 캐나다 미술 단체였던 이미지 뱅크(Image Bank)와 함께 모으고 있었던 작가들의 이름을 실어주거나 작가들이 잡지에 신기를 원하는 단어나 자신이 원하는 행위 등을 적은 글을 실어주기도 했다. Gangadharan(주 149), p. 288. 특히 작가들의 이름을 적은 리스트의 경우 요셉 보이스(Joseph Beuys)나 주디 시카고(Judy Chicago), 윌리엄 버로스(William

Museum of American Art)에서 열린 《뉴욕통신학교 쇼 New York Correspondence School Show》(1971)¹⁵¹⁾를 계기로 하여 점차 퍼져나가고 자리를 잡게 되었다.

카와라의 《나는 일어났다》와 《나는 아직 살아있다》를 우편미술로 볼 수 있다고 한 데에는 위의 내용처럼 우편미술이 시작되고 알려지던 시기에 그 역시 작업에 우편 시스템을 이용하였다는 점을 가장 먼저 꼽을 수 있다.¹⁵²⁾ 이와 동시에 우편미술을 시작한 존슨과의 교류가 있었다는 사실을 확인할 수 있기 때문이기도 하다. 우편미술에 대한 연구자료, 기사 등의 문헌자료를 모아 출판한 존 헬드 주니어(John Held Jr.)는 카와라를 뉴욕통신학교 출신의 유명인 중 한 명으로 언급하며 매일 일어난 시간을 엽서로 보낸 작가라는 설명을 통해 그의 작업을 소개하였다.¹⁵³⁾ 이와 함께 카와라의 작품 중 1967년 11월 28일 카와라의 《오늘》의 부제가 ‘오늘 오후 레이 존슨으로부터 받은 내 편지에 뉴욕 어딘가의 소인이 찍혀있었다. My letter from Ray Johnson was postmarked somewhere in New York City this afternoon.’라는 사실을 통해서도 카와라와 존슨이 교류를 했었다는 사실도 함께 확인할 수 있다. 이어지는 내용에서는 이러한 작품들에서 어떤 아카이브적인 특성을 볼 수 있는지

Burroughs) 등의 유명 작가들을 잘 알려지지 않았거나 무명이었던 수백 명의 작가들 사이에 똑같이 배열한 점은 작품을 제작하는데 있어 어떠한 제한이나 기준 없이 누구나 참여할 수 있게 하였던 우편미술의 특징을 반영했던 것이라고도 볼 수 있다. 김학진, 「우편미술 변천과정에 따른 활용 방법에 관한 연구」, 『커뮤니케이션디자인학회연구』, 8권 0호(2001), 커뮤니케이션디자인학회, p. 67.

151) 레이 존슨이 큐레이터 마르시아 터커(Marcia Tucker)와 함께 기획하여 우편미술을 소개한 전시로, 같은 해에 파리 비엔날레(La Biennale des Editeurs de la Decoration)를 통해 공식적으로 인정받았다. 김학진(주 150), p. 67.

152) 덴 그레이엄은 이 점에 있어서 카와라가 UN의 우체국과 우표를 자주 사용한다고 언급하기도 하였다. Dan Graham, “Tribute”(2002), in Jonathan Watkins, René Denizot, eds., *On Kawara* (London and New York: Phaidon Press, 2002), p. 25.

153) John Held Jr., *Mail Art : An Annotated Bibliography*(Maryland : Scarecrow Press, 1991), p. xix.

살펴보고자 한다.

① 《나는 일어났다》

카와라는 1968년 5월 10일부터 고무도장을 이용해 현재 본인이 머물고 있는 도시에서 산 엽서를 사용해 두 명에게 그날 자신이 몇 시 몇 분에 일어났는지를 고무도장으로 찍어 보냈다. 이 작품이 《나는 일어났다》[도판 20]이다. 카와라가 처음 이 작업을 시작하였을 때는 한 명에게만 엽서를 보냈지만 작업을 시작하고 이틀 뒤인 5월 12일, 카와라는 엽서가 분실될 수 있음을 인지하였고 그 때부터는 2명의 수신인에게 엽서를 보내기 시작하였다.¹⁵⁴⁾ 그리고 1979년 9월 17일 그가 이 작품을 만드는 데 이용하던 고무도장을 잃어버린 것을 계기로 작업을 중단하였다.¹⁵⁵⁾

카와라는 자신이 뉴욕에 있을 때에는 물론 여행지에서도 엽서를 보냈다. 그는 언제나 여행지의 풍경을 담은 가로 방향의 엽서를 선택했으며 엽서의 내용은 고무도장으로 찍은 'I GOT UP AT 00:00AM/PM, ON KAWARA'라는 문구로 언제나 같았다. 카와라가 맨 처음 이 작업을 시작하게 된 계기는 그가 아내인 히로코 히라오카와 남미로 여행을 떠날 때 그의 지인인 카스퍼 쾨니히(Kasper Konig)가 여행비용을 부치자 감사의 표시로 자신이 일어난 시간을 엽서에 적어 보냈던 것이었다. 카와라의 《나는 일어났다》는 우편 시스템을 이용했다는 점, 고무도장을 사

154) 배송 중 분실될 수 있음을 알게 된 후 카와라는 5월 12일부터 같은 엽서를 두 명에게 보내기 시작하였다. Wheeler(주 106), p. 119.

155) 이 작품은 《나는 만났다》, 《나는 잤다》 연작과 함께 1979년 9월까지만 제작되고 중단되는데 그 이유는 당시 카와라가 스톡홀름의 한 은행에서 이 작품을 제작하는데 필요한 고무도장이 들어있는 서류가방을 잃어버렸기 때문이었다. 도장을 새로 구매했을 수도 있고, 심지어 차후에 그 가방이 돌아왔지만 작품을 다시 시작하지는 않았다.

용했다는 점¹⁵⁶⁾, 때로는 이 작품이 다른 모습으로 변형되는 모습 등을 만들어냈다는 점에서 다른 우편미술 작품들과의 공통점을 찾을 수 있다.

그러나 많은 수의 우편미술 작가들이 자신에게 다시 돌아오지 않을 것을 전제로 하는 것과는 다르게 카와라의 작품은 다시 그가 수집했다는 점에서 차이를 보였다. 엽서의 특성상 이 작품들은 수신자들이 보관했었지만 결과적으로는 대부분의 엽서가 전시를 열었던 미술관이나 갤러리를 통해 다시 수집되었다.¹⁵⁷⁾ 카와라가 《오늘》에 대한 상세한 내용을 《일지》에 작성하였듯이 이 작품에 대해서도 마찬가지로 누구에게 엽서를 보냈는지 꼼꼼하게 그 리스트를 작성했기 때문에 추후 전시 등이 있을 때 갤러리, 미술관에서 수신인에게 해당 엽서를 보내줄 것을 요청할 수 있었다. 카와라의 이러한 치밀한 기록은 추후에 이 작품이 다시 수집되는 것을 가능하게 만들었다.¹⁵⁸⁾ 이렇게 엽서를 받은 수신인들로부터 채수집된 엽서들은 방대한 양의 아카이브를 이루게 된다. 엽서의 수신인을 꼼꼼히 적어두어 다시 작품을 모을 수 있었던 데에는 카와라의 수집 욕구가 큰 역할을 하였다고 볼 수 있다.

카와라처럼 엽서를 이용한 아카이브에는 수잔 힐러(Susan Hiller)의 <불명의 예술가들에게 바침 Dedicated to the Unknown Artists>(1972-1976)[도판 21]을 꼽을 수 있다. 관광 대중화 시대의 사회적 관행이 된 사진을 대상으로 한 힐러의 아카이브는 기념적이거나 보편적이기보다는 개인적이고 특정적이며, 누적적이지 않고 무작위적인 특징을 보인다.¹⁵⁹⁾ 힐러의 작품에서는 관광지의 사진이 담긴 엽서를 이용했다는 점과 무언가를 기념하기 위한 목적이 아니라는 점에서 카와라와의

156) Held(주 153), p. xviii.

157) Rene Block, *On Kawara, 1976-1986* (Berlin: Daadgalerie, 1987), pp. 7-8, Chiong (주 2), p. 64에서 재인용.

158) 김은미(주 13), p. 108.

159) Spieker(주 70), p. 232.

공통점을 찾을 수 있다. 힐리의 이 작품은 300장 이상의 엽서를 모은 것으로 상당한 양을 보여주고 있다. 한편 카와라는 힐러보다도 더욱 오랜 기간에 걸쳐 작업을 진행했다. 그는 《나는 일어났다》작업을 처음 시작한 뒤 이 작업을 완전히 종료할 때까지 하루도 빠짐없이 매일 엽서를 보냈다. 그렇기에 작업을 진행한 날짜를 통해 엽서의 개수를 알 수 있다. 1968년 5월 10일부터 1979년 9월 17일까지는 4,148일로, 카와라는 엽서를 1개씩 보낸 처음 이틀을 제외한 매일 2개씩 엽서를 보냈기 때문에 총 8,294개의 엽서를 보낸 것으로 가늠해 볼 수 있다.

앞에서 볼 수 있듯 카와라의 작품은 매일 직접 엽서를 구매하고 도장을 찍어 이를 보내는 행위가 동반되었다. 반면 힐러는 자신이 직접 엽서를 쓰거나 보내지는 않았으며 대신 이전에 유통되었던 엽서들을 수집하였다. 이 점에서 힐러와 카와라의 차이점을 볼 수 있다. 카와라는 엽서를 수집한 것은 물론 엽서를 직접 쓰고 보냈기에 이 점에서 힐러의 아카이브와도 다른 독자적인 특성이 있다고 볼 수 있을 것이다.

② 《나는 아직 살아있다》

카와라는 1970년부터 2000년까지 《나는 아직 살아있다》[도판 22]라는 전보 작업을 진행하였다. 이 작품은 'I AM STILL ALIVE, ON KAWARA'라는 단 한 문장을 적은 전보를 보냈던 것으로 카와라는 30년간 900개에 가까운 수의 전보를 보냈다. 이 작품이 시작된 계기는 카와라가 1969년 12월, 초기 개념미술전시 중 하나인 《18 Paris IV. 70》를 기획하고 있던 미셸 클로라(Michel Claura)에게 3일 동안 세 개의 전보를 잇달아 보낸 것이었는데, 클로라에게 보낸 전보 세 개의 내용은 아래와 같았다. [도판 23]

1969년 12월 5일 “나는 자살하지 않을 것이다, 걱정하지 마시오. I AM NOT GOING TO COMMIT SUICIDE, DON'T WORRY.”

1969년 12월 8일 “나는 자살하지 않을 것이다. 걱정하시오. I AM NOT GOING TO COMMIT SUICIDE, WORRY.”

1969년 12월 11일 “나는 잘 것이다. 잊어버리시오. I AM GOING TO SLEEP, FORGET IT.”

첫 번째 전보가 자살 예고로 수신자를 놀라게 하는 것이었다면, 두 번째 전보는 수신자를 놀리면서도 관심을 유도하는 것이었고 세 번째 전보를 통해서는 그가 장난을 멈춘다는 의미를 볼 수 있다.¹⁶⁰⁾ 그리고 이로부터 약 한 달이 지난 1970년 1월 20일 카와라는 ‘나는 아직 살아있다 I AM STILL ALIVE’라고 적힌 전보를 컬렉터인 허버트 보겔(Herbert Vogel)과 도로시 보겔(Dorothy Vogel)에게 보내는 것으로 이 작업을 본격적으로 시작하였다.¹⁶¹⁾ 이 때부터 카와라는 지인들에게 때때로 ‘나는 아직 살아있다’라고 전보를 보냈고, 미술계에서 그에게 어떤 물음이 오거나 요청이 올 때 역시 마찬가지로 회신으로 이 전보만을 보내기도 하였다. 그의 이런 전보는 그가 존재하고 있다는 사실 외에 다른 것을 확인할 수 없었다.¹⁶²⁾

이와 함께 《나는 아직 살아있다》라는 작품 제목에서도 볼 수 있듯 카와라의 이 작품에서는 죽음과의 연관성이 드러나고 있다. 카와라가 보냈던 전보의 내용은 카와라가 여전히 살아있음을 보여주었지만 아직 (still)이라는 단서를 달았기에 이는 곧 ‘언젠가 나는 죽을 것이다 (Sometime I will die)’와 같은 의미를 전한 것이었다고도 볼 수 있다.¹⁶³⁾

160) Yang(주 3), p. 304.

161) Wheeler(주 106), p. 149.

162) Wheeler(주 106), p. 149.

생존의 의미를 담고 있지만 동시에 역설적으로 죽음과 불안함의 의미를 담고 있었던 것이다. 테레사 오코너(Teresa O'Connor)는 이 작품을 두고 내재하는 죽음의 메시지라고 해석하기도 하였다.¹⁶⁴⁾ 특히 전보라는 매체는 이러한 불안함을 더욱 증폭시키는 역할을 하였다. 이메일이나 휴대전화 등이 없던 시절 전보는 가장 빠른 내용 전달 수단이었고 이는 대부분 좋지 않은, 응급한 상황에 사용했기 때문이다. 그렇기에 카와라가 적은 ‘나는 아직 살아있다’는 메시지는 긍정적인 내용이었기에 매체의 특성과 반대되는 것이라고도 볼 수 있다.¹⁶⁵⁾

또한 전보는 각 국가나 지역에 따라 그 형태가 정해지는 것이기에 카와라는 그의 작품 중 《나는 아직 살아있다》에서만 직접 외형적인 부분을 결정할 수 없었다. 카와라는 이를 제외한다면 다른 모든 작품에서 시각적인 부분을 자신이 정한대로 철저하게 제어하였기에 이 작품에서 유일하게 이러한 특징이 나타난다는 점에 주목할 만하다.

그렇지만 다른 작품들과 마찬가지로 이 작품에서도 작품이 축적된 아카이브적인 측면을 볼 수 있다. 앞에서 언급하였던 《나는 일어났다》와 마찬가지로 《나는 아직 살아있다》 역시 타인에게 보낸 것이기에 뿔뿔이 흩어져 있었다. 그러나 카와라가 수신인을 기록했었기에 이를 이용해 추후에 재수집하였고 결과적으로는 아카이브의 형태를 이루게 되었다. 따라서 《나는 아직 살아있다》에 있어서도 카와라의 수집 욕구를 볼 수 있는데, 이 작품이 다루고 있는 내용이 죽음과 삶이라는 사실과 이를 아카이브로 제작하게 된 점에서 연관성을 찾을 수 있을지 살펴보고자 한다.

163) Lei Yamabe, "On Kawara's Quantum gravitational body"(2012), in Tommy Simoons, Angela Choon eds., *On Kawara: Date Paintings in New York and 136 other cities*(Antwerpen: Ludion, 2012), p. 145.

164) Choing(주 2), p. 66.

165) Wheeler(주 106), p. 149.

데리다의 아카이브 논의에서 죽음충동(death drive)¹⁶⁶⁾은 아카이브를 추동하게 하는 원리로 언급된 개념이다. 이는 프로이트의 이론에서 주요하게 다뤄진 개념 중 하나로 프로이트는 유기체가 비유기체적 상태로 돌아가려고 하는 본능을 죽음본능이라고 명명하였다. 프로이트는 모든 생명체를 하나의 유기체로 보며 이런 유기체는 자신의 삶을 끊임없이 부활시키려고 하는 차원의 성적 본능(생의 본능)과 다른 한편에서 각 유기체가 모든 살아있는 것을 죽음의 차원으로 이끌려고 하는 죽음의 본능(자아 본능)을 함께 가지고 있다고 설명하였다.¹⁶⁷⁾ 성적 본능이 유기체의 삶을 유지하는 원동력으로 작동하지만, ‘아직 죽지 않음’이 오히려 ‘살아있음’의 징표라고 본 것이다. 그러므로 프로이트의 이론에 따르면 삶과 죽음을 떼어서 생각할 수 없으며, 우리가 삶 속에서 죽음을 상상하는 것은 삶 너머에 있는 죽음을 상기하고 그 순간 여전히 우리가 삶 속에 있다는 것을 파악하기 위해서라는 것이다.¹⁶⁸⁾ 이처럼 프로이트는 유기체들이 삶을 통해 궁극적으로 추구하는 방향이 결국 죽음이라 본 것이다.¹⁶⁹⁾

데리다는 프로이트의 용어를 따라 아카이브의 핵심에 위치한 삭제, 말

166) 죽음 충동은 반복 강박과 더불어 「쾌락원칙을 넘어서」에서 처음 나타난다고 알려져 있지만 사실은 초기의 글에서부터 조금씩 여러 양상으로 언급되어 온다. 리비도의 공격성을 언급한 「성이론에 관한 세 개의 글」에서부터 사디즘과 마조히즘의 관계를 언급한 「본능과 그것의 변천」, 우울증과 파괴적 속성을 언급한 「애도와 우울증」, 문명 속의 함정을 언급한 「문명과 그것의 불만」, 집단 심리 속의 에로스적 충동을 언급한 「집단 심리와 에고 분석」, 그리고 열반원칙을 언급한 「마조히즘의 경제학」에 이르기까지 리비도의 파괴적 속성은 프로이트 사상의 중요한 핵심이다. 권택영, 「죽음 충동이 플롯을 만든다 : 돈 데릴로의 『백색 소음』」, 『영어영문학』, 47권 1호(2001), p. 142.

167) 한편 이런 이원론적 분류에 대해 비판하는 목소리 역시 있다. 하비 카렐(Havi Carel)과 질 데뢰즈(Gilles Deleuze)는 죽음에 대한 개념 설정은 상이하지만, 죽음을 초월적인 것으로 삶 너머에 위치시켜 삶 충동과 대비되는 것으로서의 죽음 충동을 설명하는 입장에 반대한다는 점에서 공통적이다. 남경아, 「죽음 충동 개념에 관한 철학적 전망 : “호모 루멘스”의 죽음 충동」, 『대동철학』, 75(2016.6), 대동철학회, p. 29.

168) 남경아(주 167), p. 97.

169) 남경아(주 167), p. 96.

소, 취소의 움직임은 죽음충동이라 불렀는데 이를 통해 아카이브의 핵심에서 이의 객관성을 보증하는 ‘근원’이 살아 있는 경험인 아닌 죽음충동이라는 점을 지적하고자 했다.¹⁷⁰⁾ 즉 데리다는 이러한 자기 자신을 파괴하는 행위를 통해서만 자기 자신을 완성할 수 있다는 역설을 아카이브의 근원적 토대로 본 것이다. 자신의 고유한 흔적을 지우는 움직임으로서의 죽음충동은 근본적으로 반(反)아카이브적¹⁷¹⁾, 또는 ‘아나카이브적(anarchivic)’¹⁷²⁾인 힘을 가지고 있다고 표현할 수 있는데 이는 아카이브가 본질적으로 서로 상반된 자기 보존의 욕구와 자기 파괴의 욕구를 동시에 가지고 있다는 의미로 해석할 수 있다.

카와라의 작품에서도 프로이트의 죽음을 향한 방향과 마찬가지로 죽음을 향하는, 즉 삶과 죽음의 개념이 공존하는 모습을 볼 수 있다.¹⁷³⁾ 《나는 아직 살아있다》는 인간은, 그리고 카와라 자신 역시 언젠가는 불가피한 종말을 직면한다는 사실을 드러내고자 한 것으로 볼 수 있다. 또한 이 작품에 있어 그가 직접 외형을 결정할 수 없는 전보라는 매체를 사용한 점에 있어서도 그의 삶과 죽음에 대한 태도와 관련지어 보는 시각도 있다. 그가 클로라에게 보낸 전보에서 자살하지 않을 것이라고 선언함으로써 삶과 죽음의 문제에 있어 개입을 포기하겠다고 발언하였듯이, 미학적인 부분에서도 그의 작품이 그의 손을 벗어났다는 것을 받아들였다는 것이다.¹⁷⁴⁾ 이뿐만 아니라 카와라는 자신의 작품 중에서도 《오늘》에 대하여 이 작품은 자신의 죽음을 통해 비로소 완전하게 존재한다고 믿기도 하였다.¹⁷⁵⁾ 이처럼 카와라의 작품에 있어서 삶과 끊임없이 공존하는

170) 조선령, 「아카이브와 죽음충동 : 데리다와 정신분석학의 관점에서」, 『미학예술학연구』, 49(2016), 한국미학예술학회, p. 15.

171) 조선령(주 170), p. 14.

172) 무정부상태(anarchy)와 아카이브(archive)를 합성한 말. 즉 질서의 아카이브와 그것을 무시하는 요소가 공존하는 상태라는 뜻, Spieker(주 70), p. 87.

173) 우정아(주 7), p. 60.

174) Wheeler(주 106), p. 149.

죽음이라는 존재는 카와라에게 있어 피할 수 없는 것이었다. 카와라가 가지고 있던 이러한 죽음에 대한 생각은 그로 하여금 아카이브를 만들게 이끄는 하나의 원동력이 되었을 것이다.

지금까지 카와라의 작품을 개별적으로 살펴보며 이를 분석하고, 특히 카와라와 같은 시기에 활동하였거나 유사한 형식을 지닌 다른 작가들의 작품과 비교하고자 하였다. 이를 통해 그의 작품이 지닌 여러 특징 중에서도 반세기에 가까운 시간에 걸쳐 기록과 수집을 통한 아카이브라는 형식을 활용했다는 점이 주요하게 나타난다는 사실을 확인할 수 있었다.

175) Stuart Morgan, "On Kawara : The recording angel", *frieze*, 33(1997), p. 54.

IV. 결론

지금까지의 논의를 통하여 카와라가 1960년대 중반부터 제작한 작품들에서 볼 수 있는 개념미술적인 작업이 아카이브의 형식을 취해 이루어진 점을 분석해 보고자 하였다. 오랜 기간 작업을 축적한 그의 아카이브는 과정미술의 성격을 띠기도 하였다. 또한 그의 일부 작업에 있어 지인들에게 우편으로 보낸 점에서는 우편미술의 성격을 띠었음을 알 수 있었다.

카와라가 1950년대 일본에서 선보인 그의 작품은 당시 사회를 바탕으로 한 사람의 심리에 대한 깊은 관심을 바탕으로 한 것이었고, 다른 작가들과 함께 미술이 어떤 모습이어야 하는지 그리고 자신이 어떤 새로운 형식을 만들 수 있을지 고민하는 모습을 보여주었다. 이후 그는 일본을 떠나 세계를 여행하며 작품 형식에 변화를 겪었고, 1960년대 중반 뉴욕에서 새롭게 언어를 중심으로 하는 작업을 시작하게 된다. 당시 뉴욕에서는 언어를 사용한 작품들을 중심으로 한 개념미술의 흐름이 주를 이루었고, 카와라는 다양한 전시에 참여하고 많은 작가들과 영향 관계를 주고받기도 하였다.

1960년대 말에 확립된 그의 작업 방식은 아침에 일어난 순간부터 잠에 들기까지 그가 일어난 시간, 만난 사람, 그가 읽은 신문, 이동한 거리, 그리고 그 날의 날씨를 끊임없이 기록하고 수집하는 것이었다. 그리고 수십 년 간 카와라는 대중 앞에 직접 나서는 대신 이 작업 과정을 끊임없이 반복하며 날씨를 비롯한 숫자와 언어 등을 사용한 작품으로만 자신의 존재를 드러내고자 하였다.

위와 같은 그의 작품들에서 공통적으로 아카이브의 형식이 드러난다는 점을 확인할 수 있었는데, 이 연구에서는 미술에서의 아카이브를 수집을

통한 축적물일 뿐만 아니라 과거의 경험 등 다양한 원인으로 인해 촉발된 형식으로 보고자 하였다. 그렇기에 카와라의 작품에 나타나는 강박적인 기록과 수집이 그가 일본에서 경험한 전후라는 시대 배경이나 과거부터 가지고 있던 삶과 죽음에 대한 그의 태도와 관련이 있다는 점을 밝히고자 하였다. 즉 카와라의 1960년대 중반 이후의 작업은 아카이브적인 특성이 드러나는 개념미술로서 그가 1950년대에 제작하였던 구상미술과 외형적으로는 상당히 다르지만 일정 부분 연속성을 가지고 있다는 점을 지적하고자 한 것이다. 이와 함께 카와라의 작품에서 볼 수 있는 아카이브라는 형식과 유사한 형식을 가진 다른 작품들과의 비교를 통해 카와라만의 독자적인 특성 역시 볼 수 있었다.

지금까지 카와라의 작품에 대한 다양한 층위의 연구가 있어왔다. 선행 연구에서도 볼 수 있듯 그의 작품이 내포한 미술사적, 철학적 의미뿐만 아니라 그가 주로 사용했던 언어, 또 회화라는 방식에 있어서도 그러하였다. 그렇지만 그의 작품의 주요한 형식이라고 할 수 있는 아카이브에만 집중하였던 연구는 찾아보기 어려웠다. 본 연구는 이러한 측면에서 카와라의 작품 형식에 대한 새로운 관점을 제시하였다는 의미를 가질 수 있을 것이다.

참 고 문 헌

< 단행본 >

- 마르조나 다니엘(Marzona, Daniel), 『개념미술 Conceptual Art』
(1995), 김보라 옮김, 마로니에북스, 2008.
- 모건 로버트(Morgan, Robert C.), 『개념미술 Conceptual Art』 (1996),
양은희 옮김, 케임브릿지, 2007.
- 사와라기 노이, 『일본·현대·미술 日本·現代·美術』 (1998), 김정복 옮김,
김, 두성북스, 2012.
- 스피커 스벤(Spieker, Sven), 『빅 아카이브 The Big Archive』 (2008),
이재영 옮김, 홍디자인, 2013.
- 월간미술, 『세계미술용어사전』, 월간미술, 2007.
- 이중희, 『일본근현대미술사』, 예경, 2010.
- 우드 폴(Wood, Paul), 『개념미술 Conceptual Art』 (2002), 박신의 옮김,
열화당, 2003.
- 포스터 할 외(Foster, Hal, et al.) 『1900년 이후의 미술사 Art since
1900』 (2004), 배수희 외 7명, 세미콜론, 2012.
- Corris, Michael ed., *Conceptual Art : Theory, Myth, and Practice*,
Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Derrida, Jacques, *Archive Fever : A Freudian Impression*(*Mal
d'Archive: Une Impression Freudienne*, 1995), trans. Eric
Prenowitz, Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- Godfrey, Tony, *Conceptual Art*, London, New York : Phaidon, 1998.

- Held, John Jr., *Mail Art : An Annotated Bibliography*, Maryland : Scarecrow Press, 1991
- Kosuth, Joseph ed., *Art After Philosophy and After, Collected Writings, 1966-1990*, Cambridge, London: MIT Press, 1993.
- Lippard, Lucy R. *Six years : the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, Berkeley: University of California Press, 1997
- Rorimer, Anne, *New Art in the 60s and 70s Redefining Reality*, New York: Thames & Hudson, 2001.
- Simoens, Tommy, Choon, Angela eds., *On Kawara: Date Painting(s) in New York and 136 other cities*, Antwerpen: Ludion, 2012.
- Watkins, Jonathan, Denizot, René, eds., *On Kawara*, London and New York: Phaidon Press, 2002.
- Weiss, Jeffrey, Anne Wheeler eds., *Silence*, New York: Guggenheim Museum, 2015.
- Whlie, Charles, *On Kawara : 10 tableaux and 16,952 pages*, New Haven, London: Yale University Press, 2008

< 학위논문 >

- 김은미, 「온 카와라(On Kawara)의 언어를 사용한 자기 기록적 작업에 대한 연구 : ‘저자성’과 ‘지연된’ 시간성을 중심으로」, 석사학위논문, 홍익대학교, 2016.
- 박은정, 「현대미술에서 보여지는 반복의 수행적 특성과 시간성에 관한 연구」, 석사학위논문, 고려대학교, 2010.

이혜린, 「온 카와라(On Kawara)의 작품을 통해 본 개인 일상기록의 문화자원적 가치」, 석사학위논문, 명지대학교, 2016.

장지선, 「일상적 행위의 아카이빙을 통한 시간의 흐름에 관한 시각 표현 연구 : 맵핑(mapping)기법을 중심으로」, 석사학위논문, 이화여자대학교, 2015.

Yang, Eunhee, "On Kawara's Nomadic Mind : Autobiography of "A citizen of the World"", Ph.D. Dissertation, The City University of New York, 2004.

Woo, Jung Ah, "The Postwar Art of On Kawara and Yoko Ono: As If Nothing Happened", Ph.D. Dissertation. University of California, Los Angeles, 2006.

< 학술지 및 정기간행물 >

강수미, 「헤테로토피아의 질서 : 발터 벤야민과 아카이브 경향의 현대미술」, 『미학』, 78권 0호, 2014, 한국미학회, pp. 31-66.

권택영, 「죽음 충동이 플롯을 만든다 : 돈 데릴로의 『백색 소음』」, 『영어영문학』, 47권 1호, 2001, pp. 139-159.

김남시, 「아카이브 미술에서 과거의 이미지」, 『미학예술학연구』, 49권 0호, 2016, 한국미학예술학회, pp. 29-54.

김상호, 「잃어버린 시간과 기억의 아카이브 - 타시타 딘의 사진집 《플로》」, 『미술사논단』, 39호, 2014. 12, 한국미술연구소, pp. 159-182.

- 김성호, 「로만 오팔카 연구의 한 방법론-베르그송의 ‘지속’과 관련한 시간성 탐구를 중심으로」, 『인물미술사학』, 2호, 2006. 12, 인물미술사학회, pp. 75-128.
- 김승덕, 프랑크 고트로, 「온 카와라(On Kawara) : 날짜여행자」, 『Art in culture』, 2014. 9. pp. 156-165.
- 김정하, 「트라우마와 정동」, 『비평과 이론』, 19권 2호, 2014 가을/겨울, 한국비평이론학회, pp. 47-64.
- 김학진, 「우편미술 변천과정에 따른 활용 방법에 관한 연구」, 『커뮤니케이션디자인학연구』, 8권 0호, 2001, 커뮤니케이션디자인학회, pp. 63-74
- 김향숙, 「현대미술에 투영된 아카이브의 아포리아(aporia) : 게하르트 리히터의 <아틀라스>」, 『미술이론과현장』, 제11호, 2011. 6, pp. 101-120.
- 남경아, 「죽음 충동 개념에 관한 철학적 전망 : “호모 루덴스”의 죽음 충동」, 『대동철학』, 75, 2016. 6, 대동철학회, pp. 25-43.
- 백영주, 「프로세스 아트 of 조형 전략과 방법론적 특성」, 『기초조형학연구』, 11권 3호, 2010, 한국기초조형학회, pp. 197-205
- , 「현대 예술에서의 수행적 리서치의 양상과 의미 - 아카이브 아트를 중심으로」, 『기초조형학연구』, 13권 1호, 2012, 한국기초조형학회, pp. 227-237.
- 서길완, 「트라우마 이론의 폐단과 대안 서사 모색 : 돈 드릴로의 「미래의 폐허에서」와 『떨어지는 남자』를 중심으로」, 『비평과 이론』, 11권 1호, 2017년 봄, 한국비평이론학회, pp. 51-76.
- 우정아, 「마치 아무 일도 없었던 것처럼 - 온 카와라의 <일일회화 Date Paintings>와 전쟁의 기억」, 『서양미술사학회논문집』, 27

- 호, 2007. 8, 서양미술사학회, pp. 52-73.
- 양은희, 「온 카와라와 조셉 코수드-미국 개념미술의 형성과 와해, 1964-1969」, 『현대미술사연구』, 16호, 2004. 12, 현대미술사학회, pp. 153-175.
- , 「세계시민 온 카와라의 자서전적 예술 만들기」, 『서양미술사학회논문집』, 24호, 2005. 12, 서양미술사학회, pp. 51-70.
- 육영수, 「기억, 트라우마, 정신분석학 : 도미니크 라카프라와 홀로코스트」, 『미국학논집』, 36권 3호, 2004 겨울, 한국아메리카학회, pp. 172-199.
- 장선희, 「Tacita Dean. Contemporary Art, Archive Fever, and Alternative History 타키타 딘 - 동시대 예술, 기록문서 열풍, 그리고 대안적 역사」, 『서양미술사학회논문집』, 39, 2013, 서양미술사학회, pp. 329-351
- 전혜숙, 「미술개념의 변화와 미국의 1968년 - 개념미술의 등장을 중심으로」, 『미국사연구』 제28집, 2008. 11, 한국미국사학회, pp. 149-178.
- 정연심, 「나의, 그리고 타인의 고통에 관하여」, 『현대미술사학회』, 28권, 2010, 현대미술사학회, pp. 279-309.
- , 「2000년대 이후의 현대미술과 아카이브 열병」, 『미술세계』, 2012. 12, pp. 88-91.
- 조선령, 「아카이브와 죽음충동 : 데리다와 정신분석학의 관점에 서」, 『미학예술학연구』, 49, 2016, 한국미학예술학회, pp. 3-27.
- 후지무라 마이, 「1950년대 일본 전위미술에 나타난 저항주의 : 그 전개와 쇠퇴과정을 중심으로」, 『일본문화연구』 52, 2014. 10, 동아시아일본학회, pp. 475-494.

- Buchloh, Benjamin H. D., "Gerhard Richter's "Atlas" : The Anomic Archive", *October*, vol. 88, Spring, 1999, pp. 117-145.
- Butler, Lauren O'neil, "On Kawara", *Artforum International* 50:7(2012.3), p. 278
- Chiong, Kathryn, "Kawara on Kawara", *October*, Vol.90, Autumn, 1999, pp. 50-75.
- Echwartz, Joan M., Cook, Terry, "Archives, Records, and Power : The Making of Modern Memory", *Archival Science*, 2, 2002, pp. 1-19.
- Foster, Hal, "An Archival Impulse", *October*, 110, Autumn, 2004, pp. 3-22.
- Gangadharan, Seeta Pena, "Mail art : networking without technology", *New media & Society*, vol 11, 2009, pp. 279-298.
- Kee, Joan, "Uncommon knowledge", *Artforum*, 53:5, January, 2015, pp. 170-177.
- Lewitt, Sol, "Paragraphs on conceptual art", *Artforum*, 5:10 (June, 1967), pp. 79-83
- Lippard, Lucy R., Chandler, John, "The Dematerialization of Art," *Art International*, 12:2, February, 1968, pp. 46-50.
- Morgan, stuart, "On Kawara : The recording angel", *frieze*, 33, 1997, pp. 54-57
- Papastergiadis, Nikos, "Space/Time : Matter and Motion in On Kawara", *A Journal of Art, Context and Enquiry*, 41, Spring/Summer 2016, pp. 126-135.

Rorimer, Anne, "The date paintings of On Kawara", Art Institute of Chicago, *Museum studies*, 17:2, 1991, pp. 120-137, 179-180.

Sekula, Allan, "The Body as Archive", *October*, 39, Winter, 1986, pp. 3-64.

Woo, Jung Ah, "On Kawara's Date paintings : Series of Horror and Boredom", *Art Journal*, 69:3(Fall, 2010), pp. 62-72.

-----, "Terror of the Bathroom : On Kawara's Early Figurative Drawings and Postwar Japan", *Oxford Art Journal*, 33:3, 2010, pp. 263-276.

< 웹사이트 >

Jeanne Marie Kusina, I am Still Alive: The Search for On Kawara. 2005,
<http://documents.mx/documents/i-am-still-alive-the-search-for-on-kawara.html>. (최종접속일 : 2017년 05월 15일)

Jason Farago, On Kawara: Silence review - bringing cosmic time to a human scale. 2015,
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/feb/06/on-kawara-silence-review-date-paintings>. (최종접속일 : 2017년 5월 16일)

Lynne Cook, One Thousand Days One Million Years, 1993,
http://www.diaart.org/media/_file/brochures/kawara-on-1993-2.pdf (최

종접속일 : 2017년 5월 21일)

Okwui Enwezor, Archive Fever : Photography between History and
the Monument, 2008,

https://sites.duke.edu/vms565s_01_f2014/files/2014/08/enwezor2008.pdf.

(최종접속일 : 2017년 05월 20일)

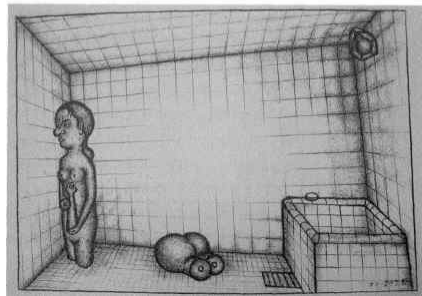
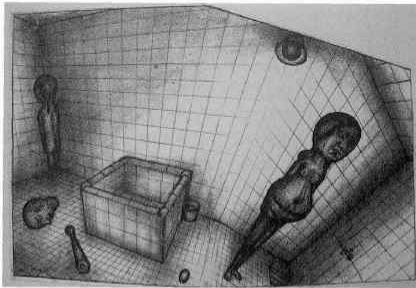
도 판 목 록

- [도판 1] 온 카와라(On Kawara), 《욕실 Bathroom》, 1953-1954,
종이에 연필, 각 25x36.5cm
- [도판 2] 온 카와라(On Kawara), <파리-뉴욕 드로잉 Paris-New
York Drawings>, 1964, 종이에 흑연, 색연필, 각 35x45cm,
198개(2개 분실)
- [도판 3] 온 카와라(On Kawara), <파리-뉴욕 드로잉 1번
Paris-New York Drawings no. 1>, 1964, 종이에 흑연,
색연필, 35x45cm
- [도판 4] 1960년대 중반 온 카와라(On Kawara) 뉴욕 스튜디오 모습
- [도판 5] 온 카와라(On Kawara), <제목 Title>, 1965, 캔버스에 아
크릴, 각 117.8x155.9cm, 130.2x159.4cm, 117.5x155.9cm
- [도판 6] 솔 르윗(Sol Lewitt), <객관성 objectivity>, 1962, 캔버스에
유채, 127.6x127.6x24.8cm
- [도판 7] 솔 르윗(Sol Lewitt), <붉은 정사각형, 흰색 문자들 Red
Square, White Letters>, 1963, 캔버스에 유채, 91.4x91.4cm
- [도판 8] 온 카와라(On Kawara), <어떤 카탈로그를 위한 의미의 배
열 あるカタログのための意味の配列>, 1965, 《일본 해외
작가 : 유럽과 미국》 전시 카탈로그
- [도판 9] 온 카와라(On Kawara), 《오늘 TODAY》 중 일부
- [도판 10] 온 카와라(On Kawara), 《오늘 TODAY》 중
<24 JUL. 1991>, 1991, 캔버스에 아크릴, 25.4x33cm
- [도판 11] 로만 오팔카(Roman Opalka), 《Opalka 1965/1 - ∞,
Detail 993460 - 1017875》 중 일부

- [도판 12] 호르스트 아데미이트(Horst Ademeit)의 폴라로이드 작품
중 일부
- [도판 13] 게르하르트 리히터(Gerhard Richter), 〈아틀라스 11
Atlas Sheet 11〉, 1963, 사진 콜라주, 51.7x66.7cm
- [도판 14] 타시타 던(Tacita Dean), 사진집 《플로 Floh》(2001)
- [도판 15] 온 카와라(On Kawara), 《일지 JOURNAL》 중
1972년 4월-5월 기록
- [도판 16] 온 카와라(On Kawara), 《일지 JOURNAL》 중
‘색상 Colors’ 페이지
- [도판 17] 온 카와라(On Kawara), 《일지 JOURNAL》 중
‘부제 Subtitles’ 페이지
- [도판 18] 온 카와라(On Kawara) <100년 달력-20세기 “24,845일”
ONE HUNDRED YEARS CALENDAR-20th century
"24,845 days"> 중 일부
- [도판 19] 온 카와라(On Kawara), 《나는 읽었다 I READ》 중
일부
- [도판 20] 온 카와라(On Kawara), 《나는 일어났다 I GOT UP》
중 1970년 3월 21일, 23일에 미셸 클로라(Michel Claura)
에게 보낸 엽서
- [도판 21] 수잔 힐러(Susan Hiller), <불명의 예술가들에게 바침
Dedicated to the Unknown Artsits>(1972-1976)의 전시
전경
- [도판 22] 온 카와라(On Kawara), 《나는 아직 살아있다 I AM
STILL ALIVE》 중 1970년 2월 5일 솔 르윗(Sol Lewitt)
에게 보낸 전보

[도판 23] 온 카와라(On Kawara), <나는 잘 것이다. 잊어버리시오.

I AM GOING TO SLEEP. FORGET IT.>, 1969.12.11 미
셀 클로라 Michel Claura에게 보낸 전보, 16.2x20.8cm



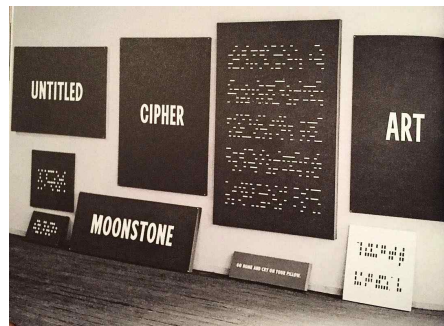
[도판 1] 온 카와라, 《욕실》, 1953-1954, 종이에 연필, 25x36.5cm



[도판 3] 온 카와라, 〈파리-뉴욕 드로잉 1번〉, 1964, 종이에 흑연, 색연필, 35x45cm



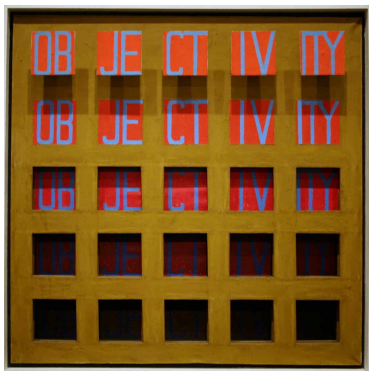
[도판 2] 온 카와라, 〈파리-뉴욕 드로잉〉, 1964, 종이에 흑연, 색연필, 각 35x45cm, 198개(2개 분실)



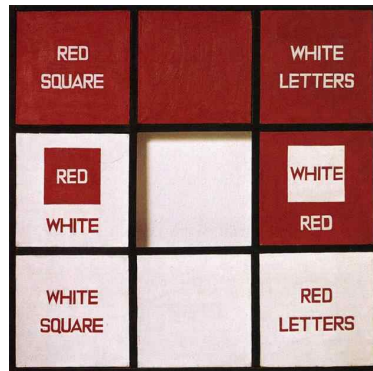
[도판 4] 1960년대 중반 온 카와라 뉴욕 스튜디오의 모습



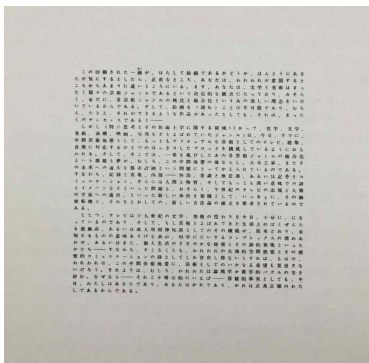
[도판 5] 온 카와라, 〈제목〉, 1965, 캔버스에 아크릴, 각 117.8x155.9cm, 130.2x159.4cm, 117.5x155.9cm



[도판 6] 솔 르윗, 〈격관성〉, 1962, 캔버스에 유채, 127.6x127.6x24.8cm



[도판 7] 솔 르윗, 〈붉은 정사각형, 흰색 문자들〉, 1963, 캔버스에 유채, 91.4x91.4cm



[도판 8] 온 카와라, 〈어떤 카탈로그를 위한 의미의 배열〉, 1965, 《일본 해외작가 : 유럽과 미국》 전시 카탈로그



[도판 9] 온 카와라, 《오늘》 중 일부



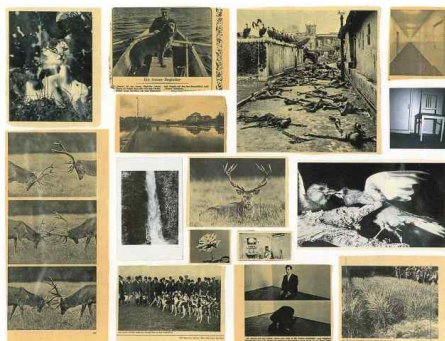
[도판 10] 온 카와라, 《오늘》 중 <24 JUL. 1991>, 1991, 캔버스에 아크릴, 25.4x33cm



[도판 11] 로만 오팔카, 《1965-1/∞, Detail 993460 - 1017875》 중 일부



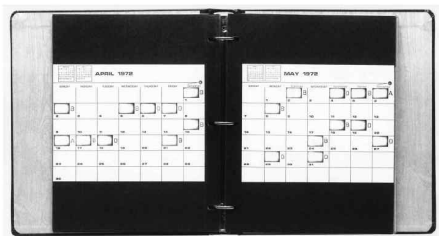
[도판 12] 호르스트 아테마이트의 폴라로이드 작품 중 일부



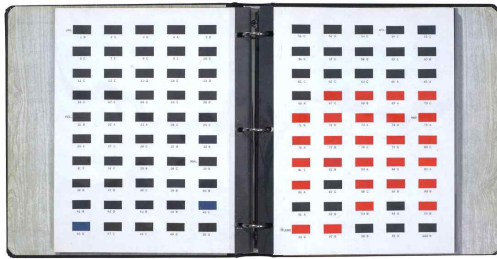
[도판 13] 게르하르트 리히터, 〈아틀라스 11〉, 1963, 사진 콜라주, 51.7x66.7cm



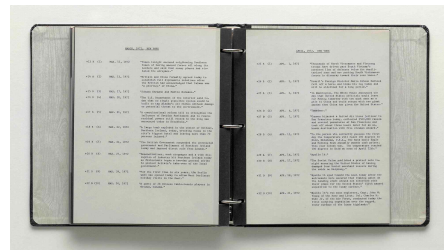
[도판 14] 타시타 딘, 사진집 《플로》, 2001



[도판 15] 온 카와라, 《일지》 중 1972년 4월-5월



[도판 16] 온 카와라, 《일지》 중 '색상' 페이지



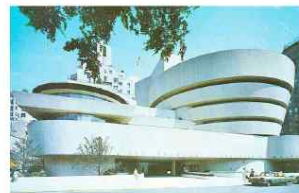
[도판 17] 온 카와라, 《일지》 중 '부제' 페이지



[도판 18] 온 카와라, <100년 달력 - 20세기 "24,845일"> 중 일부



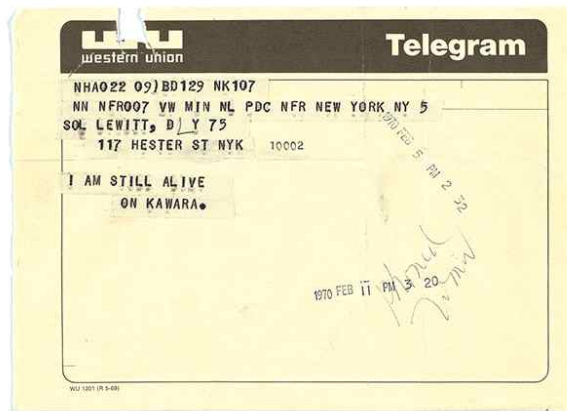
[도판 19] 온 카와라, 《나는 읽었다》 중 일부



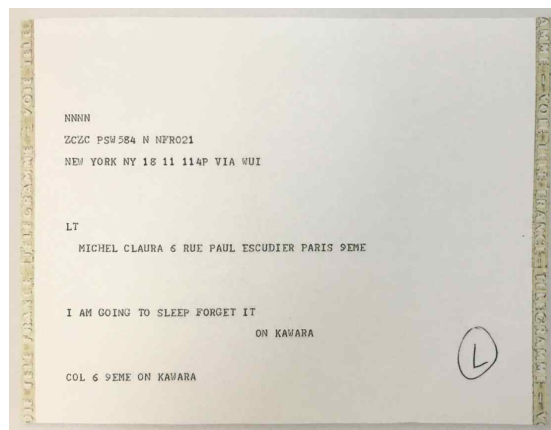
[도판 20] 온 카와라, 《나는 일어났다》 중 1970년 3월 21일, 23일에 미셸 클로라에게 보낸 엽서



[도판 21] 수잔 힐러, 〈불명의 예술가들에게 바침〉 전시 전경



[도판 22] 온 카와라, 《나는 아직 살아있다》 중 1970년 2월 5일 솔 르윗에게 보낸 전보



[도판 23] 온 카와라, 〈나는 잘 것이다. 잊어버리시오〉, 1969.12.11, 미셸 클로라에게 보낸 전보, 16.2x20.8cm

Abstract

A Study on the Archival Features of On Kawara's Works

Hyorim Kong

Interdisciplinary Program in Arts Management

The Graduate School

Seoul National University

The purpose of this thesis is to examine the archival aspects of On Kawara's work, focusing on work dating from 1966. During the 40 years up to his death, Kawara produced numerous works in series through persistent documentation and collection. Many previous studies on Kawara view such works as conceptual art, especially focusing on the fact that he used language.

The sheer volume of his various series represent one of Kawara's most distinctive traits as an artist. This thesis therefore not only explores the relationship with conceptual art Kawara's work

possesses, but also seeks to comment on the archival aspects of his works compared to those of artists who employed similar art forms.

In the New York art world of the late 1960s, conceptual art comprised a major trend by which Kawara was considerably influenced. For instance, Kawara used language, adopted ritual and repetitive artistic processes, and actively utilized the postal system. These characteristics were seen in other works of the time as well, but Kawara sought to distinguish his art through a compulsive procedure of documentation and collection.

The thesis seeks to identify how these traits manifest themselves in each of Kawara's works and then examine the archival aspects of Kawara's work through the research of scholars who have studied the subject of archiving from diverse perspectives. Furthermore, it also attempts to analyze, along with the social situation of Japan at the time, how his experiences and activities in the 1950s affected his output thereafter.

This paper primarily aims to observe On Kawara's work through a new perspective : an archival approach.

Keywords : On Kawara, Conceptual Art, Archive, Archival Art, Process Art, Mail Art, Collect

Student Number : 2015-21373